Antología Moderna Orgánica Española,

coleccionada por el R. P. N. Otaño, de la Compañía de Jesús

Es propiedad de Lazcano y Mar, Editores, BILBAO

Antología Moderna Orgánica Española,

coleccionada por el **R. P. N. Otaño,**

de la Compañía de Jesús



Es propiedad de **Lazcano y Mar,**
Editores, BILBAO

A S. S. PIO X





N° 40.363

DAL VATICANO, 9 Noviembre 1909

Rev.do Padre

Tengo encargo de Su Santidad de manifestar á V. R. que ha recibido con particular agrado el tomo de la Antologia moderna organica española con la dévota dedicatória contenida en su carta del 18 del mes pasado.

Con el fin de que insistan V. R. y sus colaboradores en la santa empresa de popularizar las disposiciones del Santo Padre con relación á la música sagrada les otorga de corazón la Bendición Apostólica.

Aprovecho con gusto esta ocasión para ofrecerme de V. R. atento seguro servidor.

R. Card. Merry del Val

Al Rev. P. Nemesio Otaño, S. J.
Colegio de S. Francisco Javier
Oña

Prólogo

Presentando á continuación la biografía y noticias de los autores que han contribuído á formar este *florilegio* ó *Antologia* musical de órgano, sólo tengo que indicar algunas ideas que den á entender la utilidad de esta obra, el plan que ha presidido á su composición y las observaciones que juzgo más necesarias para su uso práctico.

En primer lugar, la oportunidad de esta colección puede palparse teniendo en cuenta que es la primera que sale en esta forma desde 1856 en que Eslava publicó su *Museo Orgánico Español.* La comparación de aquella obra (laudable sólo porque representa un feliz conato) con la presente, puede dar lugar á consoladoras reflexiones. Luego se echará de ver que no en vano ha pasado medio siglo y que la generación actual respira un ambiente más puro y artístico que la pasada. Esta mirada retrospectiva señalará por consiguiente la existencia de tiempos borrascosos, que pasaron como una tempestad en el período más infortunado de nuestra historia artística.

En segundo lugar, esta obra es una de las señales más claras que da de vida la joven escuela española de música sagrada. En efecto, de la vida y juventud hablan muy alto las fechas y los datos biográficos que á continuación presento.

¿No es, pues, lícito acariciar por este lado risueñas esperanzas, á la vista de una generación que se da cuenta de la grandeza de una obra semejante y que se une como un corazón y una voluntad para llevarla á cabo?

De la facilidad con que he podido reunir estos materiales, como un ensayo no más, para tantear el terreno, y de la prontitud con que los autores han respondido á un llamamiento amistoso, se coligen las fuerzas de que disponemos y el cúmulo de energías explotables con que podemos contar, para empresas más vastas y arriesgadas hasta llevar á cabo la restauración del arte religioso, conforme á los deseos del Soberano Pontífice, Pío X, y según las exigencias del arte y las gloriosas

Prologue

Avant de présenter la biographie et quelques notices sur les auteurs qui ont pris part á la formation de ce *recueil* ou *anthologie* musicale d'orgue, j'ai jugé convenable de faire connaître, par ces quelques mots l'utilité de cet ouvrage, le but qu'il se propose et les observations nécessaires pour s'en servir.

Il est aisé tout d'abord de se rendre compte de l'opportunité de cette collection, c'est, en effet, la première qui se présente sous cette forme despuis qu'Eslava publia en 1856 son *Musée Organique Espagnol.* Si l'on compare le présent ouvrage avec celui d'Eslava, qui n'est guère recommandable que parce qu'il représente un heureux effort, on verra avec bonheur et avec joie que ce n'est pas en vain qu'un demi siècle nous sépare de la publication de cet ouvrage et que la génération présente respire un air plus pur et plus artistique que la génération passée. Cette revue rétrospective nous fait entrevoir dans le passé des jours orageux qui furent aussi pour notre histoire artistique des jours d'infortune.

En second lieu, cet ouvrage est un des signes de vie les plus manifestes que n'ait jamais donnés la jenne école espagnole de musique sacrée; les dates et les faits suivants en font bonne preuve. Ne serait-il donc pas permis de se laisser bercer par la plus douce espérance à la vue d'une génération qui se rend compte de la grandeur d'une œuvre comme celle-ci et s'unit, comme un seul homme, pour la conduire à bonne fin? La manière si heureuse et facile dont j'ai pu réunir ces matériaux, sans autre but que celui de faire un essai, l'empressement qu'ont mis les auteurs à répondre à un appel d'ami, sont des preuves incontestables du tan d'énergie qui se trouve à notre disposition et des forces sur lesquelles nous pouvons compter pour des entreprises plus vastes mais aussi plus périlleuses, jusqu'à ce que nous soyons arrivés á la restauration de l'art religieux. La restauration de l'art, voilà ce que désire de nous le souverain Pontifice Pie X, voilà ce qu'exige l'art lui—

tradiciones de un pasado, que es posible renovar. ¿No es este un estímulo para el trabajo? Y ¿qué más digno y elevado que dar señales de nuestra propia vida al mismo tiempo que esos apóstoles de nuestra rehabilitación histórica, que se llaman Eslava, Barbieri, Guzmán, Olmeda, Villalba, Roda, y sobre todo el príncipe de todos ellos, Pedrell, nos dicen de palabra y de obra de quiénes somos descendientes, y qué gigantes eran aquellos modestos organistas, cuyas obras debemos necesariamente estudiar y manejar y propagar, si hemos de hacer algo conducente para la vida del arte?

Pero, para concretar más el alcance y significado de la presente Antología, conviene tener en cuenta una importantísima observación. La he titulado *española,* y con razón; pero es preciso notar que no representa esta obra los esfuerzos de todos ó la mayor parte de nuestros actuales maestros y organistas.

Encargado de los programas de los conciertos orgánicos, que en el Congreso Musical de Sevilla en Noviembre pasado habían de darse, creí que su interés subiría de punto, ofreciendo obras nuevas y maestras; y con este fin hube de dirigirme á mis más íntimos amigos, pidiéndoles un trabajo especial para aquella circunstancia.

Por razones imprevistas y por falta de tiempo necesario no pudo llevarse á cabo aquel plan; pero luego se me ofreció el medio de perpetuar un acontecimiento tan singular, publicando las obras recogidas, como muestras de nuestros esfuerzos y buenos deseos.

A ellas me pareció agregar, en apéndice, algunas de las mejores composiones de los más afamados organistas del pasado siglo. Ese apéndice es una alta lección de historia y un argumento consolador para los autores modernos.

En cuanto al carácter práctico de la colección, sé muy bien y he de confesar, que no ofrezco una obra general y acomodada para el uso ordinario del culto: precisamente mi primer intento ha sido tantear las fuerzas.

Con todo, en mi propuesta pedía trabajos de no acendrada dificultad, y á este grado de exigencias me respondieron los autores del modo que se verá, dando por lo mismo á entender implícitamente que *más pueden si más quieren.* Y, si *tanto pueden,* claro es que les será fácil colaborar cualquier día en otras obras de condiciones más prácticas y utilidad más inmediata.

De todos modos, he procurado reunir en treinta números los principales géneros y modelos de literatura orgánica, desde los severos comentarios á temas litúrgicos en forma antigua y moderna, hasta las

même et la tradition glorieuse d'un passé que nous pouvons faire revivre.

N'est—ce pas là un encouragement au travail? Que peut—il y avoir en effet de plus digne et de plus noble que donner un signe de vie, mais de vie moderne, au moment même où les apôtres de notre réhabilitation historique qui se nomment Eslava, Barbieri, Guzmán, Olmeda, Villalba, Roda et Pedrell, Pedrell surtout, le plus grand de tous, au moment, dis—je, où ils nous répètent bien haut quels étaient nos ancêtres et nos devanciers, ces géants si modestes dont nous devons nécessairement étudier, manier et propager les œuvres si nous voulons être utiles à la vie de l'art.

Pour bien comprendre le but de la présente anthologie et ce qu'elle signifie, il faut avoire présente à l'esprit une observation très importante. Je l'ai intitulée *espagnole* comme c'était naturel, mais il faut remarquer que cet ouvrage ne représente nullement les efforts de tous ou à peu près tous nos organistes ou artistes actuels.

M'étant chargé du programme des concerts organiques qui devaient avoir lieu au congrés musical de Seville au mois de Novembre dernier, je crus augmenter l'intérêt de ces concerts en offrant des chefs—d'œuvre nouveaux; à cet effet je me tournai vers mes amis les plus intimes et leur demandai une composition pour la circonstance. Le manque de temps et autres motifs imprévus ne nous permirent point de réaliser ce dessein, mais il me vint à la pensée de publier en témoignage de nos efforts et de nos bons désirs les travaux que j'avais pu recueillir. Sous forme d'appendice je crus aussi devoir ajouter les meilleures compositions des organistes du siècle dernier le plus renommés, et cet appendice est une leçon d'histoire et en même temps un sujet de consolation pour les auteurs modernes.

Si nous tournons vers le côté pratique de la collection, je n'ignore pas, je dois l'avouer, que je n'offre point une œuvre complète et à propos pour l'usage ordinaire du culte; ma première intention, je l'ai déjà dit, a été de mettre nos forces à l'épreuve. J'avais demandé à mes amis des compositions qui ne fussent pas très difficiles, ils m'envoyèrent les ouvrages que l'on verra, ce qui fait comprendre et déclare implicitement *qu'ils pourront encore davantage lorsqu'ils voudront;* et s'ils peuvent tant, il est évident qu'il leur sera facile de prendre part un jour ou l'autre à des orvrages plus practiques et d'une utilité plus immédiate.

Quoiqu'il en soit, j'ai tâché de réunir en trente numéros les principaux genres et modèles de littérature organique, depuis les commentaires sévères ou thèmes liturgiques de forme antique et moderne jusqu'aux

más libres concepciones de estilo moderno; desde los pequeños preludios de ambiente gregoriano ó contemporáneo, hasta las grandes fugas y corales más desarrollados.

El mismo eclecticismo sobre escuelas y formas, que puede aquí observarse es, á mi ver, una nota simpática, puesto que dará á entender que, aun conociendo la herencia de nuestros antepasados, no cerramos los ojos á los luminosos rayos que nos vienen de las gloriosas escuelas modernas de Francia, de Alemania y de Italia.

Sabido es que un organista se forma en el órgano y que cada órgano requiere en cierto modo su organista. Estas obras son también elocuente testimonio de los progresos que la organería ha hecho en España en estos últimos años. No son, sin embargo, consoladoras del mismo modo las noticias que sobre el actual estado de los órganos de iglesia en toda España pueden recogerse.

Confinando con provincias, en que cada iglesia posee su órgano moderno, más ó menos completo, existen en España regiones en que, cuando más, se encuentra con dificultad algún antiguo *realejo*.

Es que la piedad y la riqueza de cada región son la única mina que sostiene obras de esta naturaleza, puesto que los recursos del clero, exiguos en extremo, no pueden en modo alguno promover estas obras de arte, cuando ni siquiera bastan para llenar las primeras necesidades del culto.

Algo podría favorecer la adquisición de instrumentos modernos, el que las casas constructoras españolas pudieran hacer la competencia á las extranjeras, muy acreditadas entre nosotros, sobre todo las francesas: pero en seguida se ve, que para esto es necesario alentar y proteger las industrias y las artes nacionales, y sobre todo se impone, que los mismos organeros, ya bastante numerosos, se unan en un espíritu y en una dirección; porque solos y con iniciativas aisladas nunca podrán sostener una industria vigorosa y favorable á su difusión. Las grandes casas absorben á las pequeñas, como el pez grande devora al pez chico.

La *unificación* del órgano español tan acertadamente propuesta en el Congreso de Valladolid por el organero Sr. Amezua, es otro de los elementos que deben seguir á la *unificación de acción*. Y en esta unificación entra la *dignificación* del instrumento, que debe realzar la solemnidad del culto según el espíritu de la iglesia.

No es menester repetir aquí cuáles son las bases y el fondo de un buen órgano por sencillo ó complicado que sea; ni es preciso señalar ahora todos los datos que deben tenerse en cuenta en su uso: sin em-

conceptions de style moderne les plus libres, depuis les petits préludes de l'air grégorien ou contemporain jusqu'aux grandes fugues et les chorales les plus développées.

L'éclecticisme même des écoles et des formes diverses que l'on peut observer ici, est à ma manière de voir une nota sympatique qui prouvera, que tout en connaissant l'héritage que nous avons de nos ancêtres, nous ne fermons point les yeux aux rayons lumineux qui noux viennent des glorieuses écoles modernes de France, d'Allemagne et d'Italie.

Nous savons tous que l'organiste se forme assis à l'orgue et que chaque orgue demande en quelque sorte son organiste. Les ouvrages que je présente sont aussi un témoignage éloquent des progrès que l'orgue a faits en Espagne durant ces dernières années.

Malgré cela, les notices que nous pouvons recueillir sur l'état actuel des orgues d'église dans toute l'Espagne, ne sont pas très consolantes. Tout à côté des provinces oú chaque église a son orgue moderne plus ou moins complet, nous trouvons en Espagne des contrées oú l'on voit tout au plus de vieux régales, et cela quelquefois même avec difficulté. En voici le motif. La piété et la richesse de chaque contrée sont l'unique ressource pour subvenir aux œuvres de ce genre; les pensions du clergé étant si réduites qu'elles suffisent à peine aux premiers besoins du culte, bien loin de pouvoir se mèler et se consacrer au développement des œuves d'art.

Pour aider l'adquisition d'instruments modernes il serait convenable que les constructeurs espagnols puissent faire la concurrence aux constructeurs étrangers en trop grand crédit chez nous, sur tout les français; mais pour cela, on voit tout de suite qu'il faut protéger les industries du pays et qu'il est nécessaire sur tout que les facteurs d'orgues, déjà assez nombreux, s'unissent ensemble et prennent une même direction, parce que seuls et laissés à eux-mêmes ils ne pourront jamais soutenir une industrie vigoureuse capable de se propager et de s'étendre. Les grandes maisons tuent les petites, tout comme les gros poisson dévore le plus petit.

L'unification de l'orgue espagnol si sagement proposée au congrés de Valladolid par le renommé facteur M. Amezua, est aussi un des éléments à joindre á *l'unification d'action*, et à tout cela il faut encore ajouter, qu'on nos perdonne le mot, la *dignificalion* de l'instrument, qui doit rehausser la solennité du culte, selon l'esprit de l'Eglise.

Nul besoin de redire ici quelle est la base et le fondement pour qu'un orgue, simple ou compliqué, soit bon, ni même de signaler tout ce dont il faut tenir compte dans son usage; je veux cependant joindre

bargo, no dejaré de unir mi débil voz á la autorizada del eminente organista Mr. Widor sobre puntos cuya consideración se hace necesaria todavía en España.

Dice á mi propósito en el prólogo de la obra «L'Orgue de Jean-Sébastien Bach» por Mr. Pirro. «Ha pasado el tiempo de los «cataclis-»mos» en el órgano, de los truenos, de los trémolos, de los coros de »cabras llamados voces humanas y de todos esos juguetes de niñeras». (1) (Pajaritos, campanillas y otros registros de puro capricho).

Sobre el manejo del instrumento ofrece Mr. Widor en el mismo Prefacio, una serie de observaciones atinadísimas, de las cuales entresacaré algunas que no debieran perderse de vista jamás. «Todavía »creen algunos profanos—dice—que nuestros instrumentos han llegado »á ser tan expresivos como la orquesta. ¡Grave error! La *expresión* in-»troducida en el órgano moderno, es subjetiva nada más; porque »procede de un mecanismo que jamás puede tener espontaneidad. »Mientras los instrumentos de orquesta de cuerda, de viento y el piano »y las voces, obedecen á un primer impulso del acento, es decir, al »toque repentino; el órgano, envuelto en esa su original majestad habla »como filósofo. El es el único que puede desarrollar indefinidamente »un mismo volumen de sonido, como para hacer surgir de aquella idea »del infinito, la idea religiosa.

»Un organista concienzudo no debe servirse de estos medios ex-»presivos sino arquitectónicamente, es á saber, por líneas y por planos. »Por *líneas*, pasando lentamente del *piano* al *forte*, como por un declive »casi imperceptible, en progresión constante, sin paradas ni sacudidas.

»Por *planos*, aprovechándose de un silencio, para cerrar pronta-»mente la expresión, entre un *forte* y un *piano*.

»Querer introducir los acentos expresivos de una canción ó de la »laringe humana, no es propio del órgano sino del acordeón. El prin-»cipal carácter del órgano es la grandeza, es decir, la voluntad y la »fuerza. Toda alteración poco racional en la intensidad del sonido, todo »matiz que gráficamente no pueda traducirse por una línea recta, es un »atentado, un crimen de lesa majestad artística. Por criminales han de »ser tenidos, en efecto, y deben señalarse al desprecio público los que »tocan *como el acordeón*, los que *arpegian*, los que ligan mal, los que »*ritman* al poco más ó menos. En el órgano, como en la orquesta, todo »debe llevarse á cabo con exactitud: el conjunto de pies y manos es »rigurosamente necesario, sea al atacar, sea al levantarse del teclado.

(1) Préface pág. XXXV.

ma faible voix à la voix autorisée de M. Widor, sur quelques points dont la considérations est encore en Espagne tout à fait nécessaire.

Voici ce qu,il a dit à ce propos dans le prologue de l'ouvrage intitulé «*L'orgue de Jean—Sébastien Bach*» par M. Pirro.

«Il est passé, le temps des «cataclysmes» à l'orgue, du tonnerre, »des tremblants, des chœurs de chèvres appelés *voix humaines*, et de »tous ces hochets de nourrices».

Pour manier l'instrument, M. Widor dans la même préface nous offre une série d'observations très exactes; je vais en rapporter quelques-unes qu'on ne devrait jamais perdre de vue.

«Aujour d'hui, pour les profanes, nos instruments semblent être »devenus à peu près aussi expressifs que l'orchestre.

»Grave erreur! Je le répète ici: *l'expressión* apportée dans l'orgue »moderne ne peut être que subjective; elle procède d'un moyen méca-»nique et ne saurait avoir de spontanéité. Tandis que les instruments »d'orchestre a cordes et à vent, le piano et les voix ne règnent que par »le prime-saut de l'accent, l'imprévu de l'attaque, l'orgue renfermé dans »sa majesté originelle, parle en philosophe. Seul entre tous, il peut »indéfiniment déployer le même volume de son et faire naître ainsi »l'idée religieuse de celle de l'infini.

»Un organiste sérieux ne se servirá jamais de ses moyens expres-»sifs qu'architecturalment, c'est-à-dire par lignes et par plans.

»*Par lignes,* quand il passera lentement du *piano* au *forte* sur une »pente sans arrêts ni cahots.

»*Par plans,* quand il profitera d'un silence pour fermer brusquement »sa «boîte» entre un *forte* et un *piano*.

«Chercher à reproduire les accents expressifs d'une chanterelle ou »d'un gosier humain, ce n'est plus de l'orgue, c'est de l'accordéon.

»Le principal caractère de l'orgue est la grandeur, c'est-à-dire la »volonté et la force. Toute altération irraisonnée dans l'intensité du »son, toute nuance qui graphiquement ne se pourrait traduire par une »ligne droite, est un attentat, un crime de lèse-majesté artistique.

»Criminels, en effet, doivent être declarés, signalés au mépris public, »ceux qui *accordéonisent*, ceux qui *arpègent,* ceux qui *lient* mal, ceux qui *rythment* à peu près.

»A l'orgue, comme à l'orchestre, tout doit pouvoir se rèaliser exac-»tement: l'ensemble des pieds et des mains est rigoureusement néces-»saire, soit qu'on attaque, soit qu'on quitte le clavier. Coupables, »les organistes qui ne *lient* pas rigoureusement les quatre voix de la »polyphonie, le tenor comme le soprano, l'alto comme le basse.....

»Reos de culpa son los organistas que no *ligan* con todo rigor las »cuatro voces de la polifonía, el tenor como el soprano, el alto como »el bajo.

»Para ser dueño de sí mismo, es preciso abstenerse de todo movi- »miento inútil, de todo balanceo del cuerpo. Un buen organista está á »plomo sobre el banco, un poco inclinado hacia los teclados, sin des- »cansar jamás los pies sobre las traviesas que encajan el pedalero, »antes bien dejándolos naturalmente rasar la superficie de los pedales, »con los talones y las rodillas dándose, por decirlo así, la una contra »la otra.

»La naturaleza nos ha provisto de dos compases utilísimos: tenien- »do los talones bien arrimados el uno al otro, la separación máxima de »las puntas del pie da la quinta: con las rodillas el máximun de sepa- »ración dará la octava. Jamás se llegará á poseer completa seguridad y »precisión sin tener presentes estas reglas: las tibias deben estar sujetas »la una á la otra; los dos pies siempre en contacto.

»Nunca debe el pie atacar perpendicularmente el pedal, sino de »atrás hacia adelante, lo más cerca posible, como patinando un poco, »pero sin ruido, teniendo la punta del pie á uno ó dos centímetros de »las teclas negras.» «No olvidemos que toda música, así en el órgano »como en la orquesta y en las voces, está basada en el *á cuatro;* este es »el fondo verdadero de este lenguaje. Ahora bien, el *cuarteto* en el órga- »no lo constituye la noble y límpida sonoridad de los fondos de 8 pies.»

»El órgano es un instrumento de viento; por consiguiente, exige »respiración. La forma musical tiene, como la frase literaria, sus comas, »sus puntos, sus cláusulas; y del mismo modo que el orador cambia de »entonación, debe el órgano cambiar de planos.»

Nada más tengo que añadir á estas sabias lecciones del gran orga- nista francés. (1)

Sólo notaré que con las cifras romanas I. II. III. designo los teclados conocidos con los nombres de *Gran órgano, Positivo* y *Recitado* res- pectivamente, según propuso el Sr. Amezua en el Congreso de Va- lladolid.

Alguna vez he querido conservar nuestro clásico nombre de *ecos* por los pedales de expresión.—*Sacar* y *meter* son las palabras que por ser las más llanas se emplean para poner ó quitar los registros. El signo Λ y U corresponden á la punta y al talón en el manejo de los pedales.

(1) Estas mismas ideas las da bien compendiadas M. Widor en el prólogo de sus *Sinfonías* de órgano.

»Pour être maître de soi, il faut s'abstenir de tout mouvement inutile, »de tout déplacement du corps. Un bon organiste se tient d'aplomb sur »son banc, un peu penché vers ses claviers, ne reposant jamais ses »pieds sur les traverses qui encadrent le pédalier, mais les laissant na- »turellement effleurer les touches, talons et genoux pour ainsi dire rivés »deux à deux.

»La nature nous a octroyé deux compas fort utiles; avec les deux »talons serrés l'un contre l'autre, le maximun d'écartement des pointes »donne la quinte; avec les deux genoux, ce maximun doit produire »l'octave.

»On n'arrivera jamais à la sûreté, à la précision, qu'en s'entrainant »ainsi: les deux tibias comme ligotés, les deux pieds sans cesse en »contact. Le pied ne doit point attaquer la pédale perpendiculairement, »mais bien d'arrière en avant, d'aussi près que possible, en patinant un »peu, sans bruit, la pointe à un deux centimètres des touches noires.....

»N'oublions pas que toute musique s'appuie sur le *quatuor,* à »l'orgue, comme à l'orchestre, comme au choeur. C'est le vrai fond »de la langue. Notre quatuor, á l'orgue, c'est la noble et limpide sono- »rité des *fonds* de 8 pieds qui le constitue.....

»L'orgue est un instrument à vent; il demande à respirer. Comme »la phrase littéraire, la phrase musicale a ses virgules, ses points, ses »alinéas. De même que l'orateur change ses intonations, l'orgue doit »varier ses plans».

Je n'ai rien à ajouter à ces belles leçons du grand organiste français. (1)

Je veux seulement faire remarquer que les chiffres romains *I. II. III.* servent à designer respectivement les claviers connus sous les noms de *Grand Orgue, Positif,* et *Récit,* d'après la proposition faite au Con- grès de Valladolid par M. Amezua.

J'ai voulu quelquefois conserver notre mot classique «*ecos*» au lieu de *boîte expressive.* Mettre (sacar) et *ôter* (meter) son les mots en usage à cause de leur simplicité, au lieu de *tirer* ou *rentrer* les jeux.

Le mot espagnol «*enganchar*» traduit le mot français «accoupler», et l'action contraire se nomme en espagnol «*quitar el enganche*» ou bien «*desenganchar*».

Les signes Λ U et correspondant à la pointe des pieds et au talon pour le mouvement des pédales.

Il est de mon devoir, avant de terminer, de remercier avec la plus

(1) Ces mêmes idées se trouvent dans la Préface que Mr. Widor fait précéder á ses *Symphonies* d'Orgue.

Por último, deber mío es manifestar mi más profundo agradecimiento á los generosos amigos que han colaborado en esta obra: á sus esfuerzos y á su cooperación se deberán los acrecentamientos que al arte orgánico español resulten de esta Antología. Asimismo, debo agradecer á los editores Sres. Perlado, Paez y Compañía, la autorización para reproducir el Ofertorio de Eslava, al Sr. Dotesio por la *Elevación* de Arriola, á las Sras. Hijas de Gorriti por la *Marcha fúnebre* del ilustre Maestro Tolosano, al Sr. D. Prudencio Balerdi por la *Entrada* de su inolvidable hermano D. Victoriano, y al Sr. Bertarelli por la *Fuga* de Olmeda.

Quiera Dios bendecir nuestros afanes y conceder á los artistas españoles de música sagrada grandes alientos para llevar á cabo toda esta empresa restauradora en pro del arte y de la dignidad del culto.

N. Otaño, S. J.

Colegio de San Francisco Javier, de Oña (Burgos), 30 de Mayo de 1909. Día de Pentecostés.

sincère gratitude les généreux amis qui ont travaillé à cet ouvrage; les avantages que l'art organique espagnol tirera de cette anthologie seront dûs à leurs efforts et à leur coopération. Je dois aussi des preuves de la plus grande reconnaissance aux éditeurs M. M. Perlado Páez et Cie., pour l'autorization qu'ils ont bien voulu m'acorder de reproduire ici l'offertoire d'Eslava, à M. Dotesio pour l'élévation d'Arriola, à Mmes. les Filles de Gorriti pour la marche funèbre de l'illustre Toulousain, à M. l'Abbé Prudence Balerdi pour *l'Entrée* de son inoubliable frère Victorien, et à M. Bertarelli pour la Fugue de Olmeda.

Que Dieu bénisse nos efforts et qu'il envoie aux artistes espagnols en musique sacrée un courage plein d'enthousiasme, afin de conduire à bon terme cette entreprise restauratrice en faveur de l'art et de la dignité du culte.

N. Otaño, S. J.

Biografías y notas aclaratorias de los autores comprendidos en esta obra

1).—**R. P. JOSE ALFONSO, S. J.**—Nació en Alcañiz en Agosto de 1867. Bajo la dirección primero de su señor padre D. Baltasar, y luego de su señor tío D. Juan Alfonso, Maestro de Capilla de Palencia y de D. Marcos Calzada, organista de aquella Catedral, hizo con notable aprovechamiento sus estudios musicales de solfeo, piano, órgano y composición. Dedicado á la carrera eclesiástica, hizo oposiciones *ad meritum* á la plaza de organista de la Catedral de Valladolid y fué sucesivamente organista de la de Segovia y Maestro de Capilla de Santiago, hasta que en 1894 ganó con muchos elogios el magisterio de la Catedral de Madrid, donde sus talentos y virtud resplandecieron notablemente. Llamado por Dios á la Compañía de Jesús, en la que ingresó en 1903; actualmente reside en el Colegio de PP. Jesuítas de Sevilla como profesor distinguido y director de música justamente apreciado y celebrado. Su intervención en el Congreso de Sevilla fué felicísima y de sus grandes conocimientos musicales están bien persuadidos cuantos de cerca le han conocido y tratado.

2).—**JOSE MARIA BEOBIDE.**—Natural de Zumaya (Guipúzcoa) donde nació en 1884, hizo sus primeros estudios en aquella encantadora población de la costa Cantábrica, para continuarlos en el Conservatorio Nacional de Madrid y perfeccionarlos con los Maestros Rodoreda y Brescia. Joven aún, obtuvo la plaza de organista en el Colegio de PP. Jesuítas de Quito (Ecuador) y en aquella capital americana fueron rececocidos sus talentos, mereciendo ser nombrado profesor de piano y solfeo en el Conservatorio. Habiendo regresado recientemente á su país natal, sigue dedicado al arte, en que promete ser excelente maestro.

3).—**IGNACIO BUSCA DE SAGASTIZABAL.**—Nació en Zumárraga (Guipúzcoa) el 14 de Octubre de 1868. Sus estudios musicales comenzaron en su villa natal bajo la dirección del excelente organista D. Juan Luis de Leturia. Trasladado en 1882 á Tolosa, dedicóse á los estudios del bachillerato que alternaba con los de harmonía, teniendo por profesor al distinguido Maestro Gorriti, organista de aquella población. Habiendo estudiado la filosofía en Salamanca, trasladóse en 1887 á Madrid y en el Conservatorio cursó la composición con el Maestro Arrieta, el piano con el Maestro Mendizabal y el órgano con el Maestro Jimeno. Todavía para perfeccionar sus estudios púsose bajo la dirección del ilustre Maestro D. Enrique Morera, adquiriendo así su talento toda la solidez y fuerza que se descubre en sus ya numerosas obras de género religioso y profano. En la corte fué algún tiempo organista de la parroquia de Santa Bárbara y ha sido el fundador y director del coro de la Congregación de San Luis por espacio de diez años. Allí continúa el benemérito Maestro dedicado á la composición y á un trabajo tenaz y fructuoso.

4).—**JOSE CUMELLAS RIBÓ.**—El Maestro Cumellas, nació en Barcelona en 1875. Discípulo del Conservatorio de aquella capital, hizo sus estudios bajo la dirección de los Maestros Lamote de Grignon y Costa Nogueras (piano), Nicolau (harmonía y composición), Sánchez Gavaynach (Teoría é Historia de la música). Habiendo ingresado más tarde en la Escuela Municipal de música, continuó la composición con el Maestro Nicolau y el contrapunto, fuga y órgano con el Maestro Daniel. En los certámenes del Orfeó Catalá de 1906 fué agraciado con un primer premio por sus «Melodias originales para canto y piano». El Maestro Cumellas es autor de numerosos motetes, piezas de órgano y piano, coros á varias voces, melodías y canciones populares. Actualmente desempeña el cargo de profesor de solfeo, harmonía, contrapunto y fuga, en la Academia Ainaud de Barcelona; Maestro de Capilla, organista en la Iglesia de los PP. de San Felipe Neri (Gracia); Maestro sustituto de la Asociación Musical de Barcelona y segundo organista del teatro del Liceo.

5).—**BERNARDO DE GABIOLA.**—Nació en Durango (Vizcaya) en Agosto de 1880. Su decidida pasión por la música le hizo abrazar esta carrera no sin vencer antes grandes contrariedades, superadas fe-

lizmente con la intervención del Maestro Zubiaurre, íntimo amigo de su familia, quien con su autoridad consiguió que el joven Gabiola siguiera en el Conservatorio de Madrid los estudios que había comenzado con su mismo hermano, organista de Santa María de Durango. En Madrid, y ya discípulo en las clases de Tragó y Fontanilla, obtuvo los primeros premios de piano y harmonía y siguió estudiando el contrapunto y órgano hasta que en 1902, habiendo anunciado la Excma. Diputación de Vizcaya una pensión sencilla y otra superior para estudios musicales, obtuvo por unanimidad esta última en órgano y composición. Aquel mismo año se dirigió al Conservatorio de Bruselas donde amplió sus conocimientos, teniendo á Mailly por profesor de órgano y á Tinel en contrapunto y fuga. En 1905 ganó el primer premio de órgano en los concursos del Real Conservatorio de Bruselas y vuelto á España se hizo aplaudir como habilísimo organista en los conciertos de la Filarmónica de Bilbao.

Todavía se dedicó al estudio de la composición bajo la dirección del Maestro Arín, y en 1906 se le confió la Banda Municipal de San Sebastián, de la que es actualmente Director. El Maestro Gabiola ocupa uno de los primeros puestos entre los organistas españoles, y sus talentos han sido justamente aplaudidos en los Congresos de Valladolid, Sevilla y en las audiciones y conciertos de San Sebastián.

6).—**ALBERTO DE GARAIZABAL.**—Es natural de San Sebastián, donde nació en 1876. Discípulo predilecto y aventajadísimo del Maestro D. Bonifacio de Echevarría, con él hizo todos sus estudios de órgano y composición, y con él practicó esta carrera en la iglesia de San Vicente de aquella ciudad hasta 1895, año en que fué nombrado organista de la parroquia de Zumárraga (Guipúzcoa), donde sigue acreditadísimo como profesor, organista y director de la Banda Municipal.

Como compositor es el Sr. Garaizábal autor de numerosas obras de género religioso y pianístico, muchas de ellas todavía inéditas.

7).—**VICENTE MARIA DE GIBERT.**—Nació en Barcelona en Abril de 1879. Muy pequeño aún, aprendió con una hermana suya los primeros rudimentos de música, que luego perfeccionó con D. Claudio Martínez Imbert. Dedicado á estudios mercantiles, no comprendió bien su verdadera vocación hasta 1895 en que Vicente D'Indy dirigió en Barcelona la serie de Conciertos Históricos, que para el Sr. Gibert fueron un verdadero llamamiento. Dedicado al estudio de la composición en los períodos menos crudos de una enfermedad de carácter nervioso, comenzó en 1900 con toda seriedad la carrera musical bajo la dirección del Maestro Millet, y en 1904 ingresó en la «Schola Cantorum» de París, donde permaneció por tres años trabajando la composición con su director el Maestro D'Indy, el contrapunto y fuga con Tricon y Philip, el órgano con Decaux y el canto gregoriano con Gastoué.

En 1908 ha sido nombrado profesor de órgano en el *Orfeó Catalá* de Barcelona, y en las fiestas de esta asociación y en los conciertos del *Palau* de la Música Catalana los trabajos del Maestro Gibert han sido repetidas veces aplaudidos y premiados.

8).—**JESUS DE GURIDI.**—Nació en Vitoria en Septiembre de 1886. Discípulo primero del Sr. Sáinz-Basabe, en Bilbao, estudió el contrapunto, fuga, composición y órgano en París con Decaux, D'Indy y Tricon (1904-1905), y en Bruselas con Jonguen (1906-1907). En 1908 cursó en Colonia estudios especiales de instrumentación con Neitzel, y actualmente reside en Bilbao como profesor de la Academia Filarmónica Vizcaína. En el último Congreso de Música de Sevilla dióse á conocer como organista de gran altura. Como compositor poco ha hecho hasta ahora en el género religioso, pero en el profano son ya numerosas sus obras de orquesta, diversos instrumentos, canto, etc., y por ellas puede colocarse á este joven maestro entre los más elevados compositores de nuestra nación.

9).—**JUAN BAUTISTA LAMBERT.**—Nació en Barcelona en 1884. A los nueve años ingresó en el coro de la Catedral como infantillo, y á los doce emprendió seriamente los trabajos de composición, órgano y piano con los Maestros Mas y Serracant, Socias y Roig. Propiamente los estudios de alta composición los ha llevado á cabo el Maestro Lambert solo, con sus propias fuerzas, siguiendo atentamente á Bach, á Schumann, á Wagner, á C. Franck, de quien se considera ferviente discípulo. Sus maestros de contrapunto práctico han sido Victoria, Guerrero, Morales, Palestrina, y en su estudio ha empleado las mejores horas de trabajo. El Maestro Lambert ha obtenido en distintos concursos 42 premios, y sus obras de género religioso, de una novedad y encanto singular, acreditan y honran la joven escuela española de música sagrada. Desde 1905 Lambert desempeña el cargo de Maestro Director del Teatro Principal, y es además organista de la iglesia de los PP. Escolapios de San Antón.

10).—**DOMINGO MAS Y SERRACANT.**—Nació este preclaro Maestro en Barcelona, año de 1866. Principió sus estudios en la escolanía de la Catedral, en donde ocupó el puesto de niño de coro por espacio de algunos años: luego pasó á ser maestro de dicha escolanía. Su educación artística la cuidaron los Maestros Marraco, Candí (órgano); Bau (piano); Balart, Pedrell y Morera (harmonía, contrapunto, fuga é instrumentación). En 1884 y 1885 ganó el segundo y primer premio de piano en los concursos Bau. Desde 1888 á 1895 fué organista de la parroquia de San Agustín, y desde esa fecha viene siendo Maestro de Capilla de San Pedro. Desempeña también desde 1904 el cargo de organista y Director del Colegio de PP. Jesuítas. Durante la permanencia del Maestro Crikboon en Barcelona fué en su academia subdirector y profesor de solfeo superior, teoría y harmonía, y actualmente tiene los mismos cargos en la Academia Granados.

Sus méritos han sido reconocidos en algunos concursos, y sus obras

de música religiosa y profana, ya numerosísimas, bastan para acreditar al Maestro Mas y Serracant, una de las simpáticas figuras de la restauración musical religiosa de España.

11).—**EDUARDO MOCOROA.**—Nació en Tolosa (Guipúzcoa) en Octubre de 1867, y en aquella culta población hizo desde niño todos sus estudios musicales de piano, órgano y composición con maestros cuyos puestos ahora ocupa, cuando aquéllos han pasado á mejor vida. Las primeras lecciones de música las recibió de D. Modesto Letemendia, pero su perfeccionamiento y desarrollo completo se debió al insigne Maestro Gorriti, el conocidísimo profesor de Tolosa y celebrado organista de la parroquia de Santa María.

Gorriti fué su Maestro de piano, órgano, harmonía, contrapunto y fuga, y justo es confesar que el Maestro hacía un gran aprecio de este su aventajado y fiel discípulo. Mocoroa sucedió á D. Rufo Montilla en la Dirección de la Academia y Banda Municipal, y en 1896, á la muerte de Gorriti, ocupó su puesto de organista y Maestro de Capilla de Santa María. En 1901 se formó el *Centro Musical Tolosano,* y nombrado Director de esta Sociedad ha obtenido con su orfeón triunfos extraordinarios en diferentes concursos. El Maestro Mocoroa ha compuesto gran número de obras religiosas y orfeónicas, y como profesor goza de merecida fama en la provincia de Guipúzcoa.

12).—**D. FEDERICO OLMEDA, Presbítero.**—Nació en 1865 en Burgo de Osma (Soria). Niño aún empezó primero el estudio de solfeo y canto, y luego el de piano y órgano bajo la dirección del organista de aquella Catedral. El Maestro Sánz le inició en el estudio de la composición, que Olmeda continuó solo con increíble empeño y con una constancia heroica. En 1887 hizo oposiciones á la plaza de organista de la Catedral de Tudela, y en 2 de Diciembre del mismo año tomó posesión del beneficio con cargo de organista de la Catedral de Burgos. «Aquí es donde Olmeda—al decir de un biógrafo suyo—(1) desarrolló todas las energías de su vida artística, y aunque ya desde antes había empezado á componer, el período más activo de su producción musical se cierra entre los años 1889 á 1900». Como compositor abordó todos los géneros de música, y su fecundidad pasmosa da bien á entender el carácter agitado y emprendedor del Maestro.

En el órgano es donde acaso brillaron más sus facultades.

Son muy dignos de estudio sus preludios, versos y otras obras de mayores proporciones, como la *Oda-Fuga* y la *Fuga á cuatro,* etc. Precisamente al dársele cuenta del proyecto de esta Antología, estaba el malogrado Maestro bien ajeno de pensar que no vería su terminación. También él tuvo la idea de continuar el *Museo Orgánico* de Eslava, y por lo visto había reunido con este objeto crecido número de materiales. Todo esto prueba que «Olmeda ha sido un hombre infatigable; y componiendo, escribiendo artículos y libros y tramando proyectos, en cuya realización ponía su alma entera, se ha pasado la vida».

(1) P. Luis Villalba. *La Ciudad de Dios,* 5 de Abril de 1909.

En Burgos fué Director de la Academia Municipal de Música, Director artístico honorario de la Sociedad coral Orfeón Burgalés, Director del orfeón *Santa Cecilia;* pero el ambiente de esta ciudad no era el más á propósito para llenar sus aspiraciones artísticas, y Olmeda se lanzó á diversas oposiciones, en que la suerte no le favoreció mucho; por fin consiguió el cargo de Maestro de Capilla de las Descalzas Reales de Madrid; y aquí, en espera de conseguir otros puestos, le sorprendió la muerte el día 11 de Febrero de este año de 1909. Justo es que tributemos á este infatigable artista los elogios á que su laboriosidad se ha hecho acreedora.

13).—**NEMESIO OTAÑO, S. J.**—Nació en Azcoitia (Guipúzcoa) en 1880. Sus primeros maestros de solfeo y piano fueron D. Juan María Echániz, organista de Azcoitia y D. Benito S. de Cortázar, organista de Escoriaza. A los nueve años empezó con seriedad el estudio del piano y del órgano, teniendo por maestros, entre otros, á D. Faustino Sarasola, aventajado discípulo del Maestro Gorriti. Entró en la Compañía de Jesús en 1896, siendo organista y director en varios colegios. Desde 1903 á 1907 completó sus estudios de composición en Valladolid, bajo la dirección de los Maestros D. Vicente Goicoechea, D. Jacinto Manzanares, y sobre todo del insigne Maestro madrileño D. Vicente Arregui.

14).—**MARTIN RODRIGUEZ.**—Nació en Pamplona en 1871. Hizo sus primeros estudios de solfeo, piano y harmonía, en la Academia Municipal de la misma ciudad, continuándolos solo y obteniendo siempre las mejores notas. Fué profesor de música de los Colegios de PP. Jesuítas de Carrión de los Condes y Gijón, organista de Beasaín (Guipúzcoa), y desde 1901 es organista de Valmaseda (Vizcaya), cargo que consiguió saliendo vencedor entre 21 aspirantes á dicha plaza. El Maestro Rodríguez se ha dedicado con gran ahinco á la composición de la música religiosa vocal y orgánica, y por sus sólidos conocimientos y talentos puede aparecer en primera fila entre nuestros maestros y organistas.

15).—**JOSE SAINZ BASABE.**—Este eminente Maestro nació en Vitoria el año 1869. Muy niño entró como tiple en la capilla de la parroquia de San Pedro, y luego se trasladó á Madrid para dedicarse al estudio del violín y de la composición. A los 19 años hizo oposición á una plaza de músico mayor, y un año más tarde obtuvo por oposición la pensión de Roma.

Viajó por Italia, Francia y Bélgica para perfeccionarse en toda suerte de estudios musicales, y al constituirse la Banda Municipal de Bilbao, fué nombrado, previa oposición, director de la misma, distinguiéndose por sus trabajos, que señalaban un talento vigoroso y profundo. El Maestro Sáinz Basabe, ha compuesto muchas obras de variado carác-

ter, que su rara modestia se empeña en no darlas á conocer todo lo que ellas se merecen. En la actualidad se dedica á la composición de una ópera vascongada.

Es profesor de harmonía, contrapunto y fuga de la Academia Vizcaína de Música, y del Colegio de Sordo-mudos de Deusto, patrocinada por la Sociedad Filarmónica.

16).—**D. SANTIAGO TAFALL, Presbítero.**—Nació en Santiago de Galicia en Enero de 1858. Estudió la música junto con el manejo del violín con su señor padre, profesor de la Capilla y organero, primero de Burgos y después de Santiago. Dedicóse con más ahinco al violín con el Maestro de aquella Catedral D. Hilarión Courtier y desde los diez años hasta los veintidós, ocupó el puesto de violinista en la Catedral y dió varios conciertos con suma aceptación en los teatros de Galicia. Los estudios de piano, harmonía y composición los hizo con su hermano D. Rafael Tafall, organista distinguido. Ganó por oposición en 1881 la plaza de organista de la Catedral de Santiago y acabó con la carrera eclesiástica sus primeros estudios de bachillerato y Derecho. En 1895 sustituyó al P. José Alfonso en el magisterio de capilla de aquella Catedral, cargo que desempeñó hasta 1898, en que fué promovido á Capellán Real de Granada y en 1899 fué nombrado canónigo de Santiago, donde actualmente reside. Sus composiciones, en su mayor parte inéditas, son numerosas y el influjo del Sr. Tafall en Santiago no puede ser más benéfico para la música religiosa, cuya reforma promueve con todo celo.

17).—**LUIS URTEAGA.**— Nació en Villafranca de Guipúzcoa, en Diciembre de 1882. Dedicado de lleno al estudio de la composición, salió discípulo aventajado de piano, órgano, harmonía, contrapunto y fuga, del Maestro D. Martín Rodríguez. En 1904 fué nombrado organista de Berástegui (Guipúzcoa) y desde 1905 es organista de Zumaya, donde reside dedicado con gran aplauso á su cargo y á la enseñanza de la música. Organista y compositor de grandes prendas, sus trabajos empiezan ahora á ser conocidos y alabados.

18).—**D. JULIO VALDES GOICOECHEA, Presbítero.**—Nació en Vitoria en 1877. Dedicado desde joven á los estudios de la carrera eclesiástica, que alternaba con los de música, en su formación artística ha intervenido como factor principal, la influencia de su señor tío don Vicente Goicoechea, maestro ilustre de la Catedral de Valladolid y compositor de extraordinario talento. Ha sido también discípulo de don Joaquín María de Velasco, organista de Lequeitio y del Maestro Sáinz Basabe, de Bilbao. Valdés ejerció durante los estudios de teología, el cargo de director de coro de los Seminaristas externos de Vitoria y luego de ordenado sacerdote, ganó por oposición la plaza de organista de Elorrio (Vizcaya). Ultimamente reside en San Sebastián; pero afanoso de perfeccionarse en todas las formas de composición religiosa, ha ido este año de 1909 á la célebre escuela de música religiosa de Ratisbona, para trabajar bajo la sabia dirección de los Haller, Haberl y demás insignes cecilianos alemanes.

Las composiciones de Valdés revelan un temperamento excepcional y un perfecto conocimiento del género sagrado, al que se dedica exclusivamente.

19).—**P. LUIS VILLALBA, O. S. A.**— Nació en Valladolid en 1873, de una familia en que la música se cultiva con verdadera pasión é inteligencia. Entró en la ilustre orden Agustiniana en 1887, y con vocación decidida por el arte, alternó la carrera eclesiástica, la Licenciatura y el Doctorado de Filosofía y Letras con los estudios de música, en que tuvo por Maestros á Tragó (piano) y á Pedrell (composición). Desde hace unos diez años es Maestro de Capilla del Real Monasterio del Escorial. El P. Villalba es un eminente investigador de nuestra antigua literatura musical y sus estudios sobre los clásicos organistas españoles han sido colmados de elogios. Distinguido crítico y compositor, su nombre ha figurado honrosamente en los Congresos de Valladolid y Sevilla.

Apéndice

D. MIGUEL HILARIÓN ESLAVA, Presbítero.—Nació en Burlada de Navarra el 21 de Octubre de 1807 y murió en Madrid el 1.° de Mayo de 1886. La biografía de este eminente maestro, uno de los que más influencia han ejercido en España en el pasado siglo, es de sobra conocida para que nos ocupemos de él largamente. Niño aún entró en el Colegio de infantes de la Catedral de Pamplona, estudiando el solfeo con D. Mateo Jiménez y el piano y órgano con D. Julián Prieto, quien le inició en la harmonía y composición; completó estos estudios con las lecciones que más tarde le dió el Maestro Secanilla. En 1828 obtuvo el magisterio de Burgo de Osma y en 1832 ocupó el mismo puesto en la Catedral de Sevilla, ordenándose poco después de presbítero. Aquí empezó á estudiar las obras de aquellos sus inmortales predecesores en aquella capilla, Guerrero y Morales. En 1844 obtuvo por voto unánime del jurado la dirección de la Real Capilla de Madrid y poco después fué nombrado profesor de composición de la escuela nacional é inspector de sus enseñanzas, y más tarde director de ella.

Conocidos son los miserables tiempos que corrieron para el arte español en vida de Eslava; por eso aquella decadencia fatal y aquel gusto depravado influyeron notablemente en las innumerables obras del Maestro, que, con todo, se levantan sobre todas las de sus contemporáneos y se distinguen entre todas á primera vista. No es posible admitir hoy indistintamente las composiciones de Eslava, y contadas son las que pueden señalarse como modelos de dignidad y gravedad religiosa. El mismo Maestro confesaba que no podía substraerse á la influencia de su época.

Pero es necesario confesar, y debemos reconocerlo, que á Eslava debe España una buena parte de la resurrección artística que desde su muerte se viene sintiendo cada día más vigorosa. Hombre de energías inmensas, talento claro y reposado, empezó á promover todos los ramos del arte y señaló nuestras pasadas grandezas; y si por falta de medios y de ambiente no acertó en todo, abrió el camino que debía llevar á sus sucesores á la restauración y al engrandemiento. Toda la generación actual, puede decirse, se ha educado en sus tratados didácticos, que para aquellos tiempos, son de una bondad indiscutible. La publicación de su Lira *Sacro-Hispana* (1852) el *Museo Orgánico*, (1856), la *Gaceta Musical de Madrid*, con sus defectos, disculpables ciertamente, si se atienden las circunstancias en que se publicaron, son la base de la organización seria de nuestros estudios.

Del *Museo Orgánico* hemos entresacado la obra incluída en este apéndice. En esta colección de Eslava, verdadero monumento de nuestra decadencia, puede observarse la cultura de nuestros más renombrados organistas del siglo pasado y la absoluta falta de conocimientos del género religioso orgánico que revelan aquellas páginas. El mismo Eslava, sincero en sus apreciaciones, reconocía que «había muchas composiciones que no estaban escritas con todas las condiciones establecidas en las bases.» Y al publicarlas para «no desairar á ninguno» confesaba y declaraba que aun reconociendo *el mérito* de ellas, «*hay varias que son más propias del género de piano que del de órgano.*» (*Museo Orgánico Español*, segunda parte, página 143).

JUAN AMBROSIO DE ARRIOLA.—Nació este insigne músico en Elorrio (Vizcaya) el 7 de Diciembre de 1833 y en aquella población murió prematuramente en 8 de Abril de 1863, cuando empezaba á tenerse las mejores esperanzas de su talento y dotes excepcionales. Poco hemos podido averiguar del Maestro Arriola, á pesar de la cooperación valiosísima en estas investigaciones de nuestro amigo D. Ladislao de Echaguibel. Se sabe que fué aventajadísimo discípulo de Eslava, quien tenía al joven Arriola en grande aprecio, consultando con él sus dudas y sometiendo al examen del discípulo las más escogidas composiciones del Maestro. Por algún tiempo debió permanecer Arriola en París, pero vuelto á su pueblo natal, no tardó la muerte en sorprenderle. La generosidad del editor Sr. Dotesio, ha puesto en nuestras manos las obras religiosas que de Arriola se han editado. En sus ofertorios, elevaciones, plegarias y en una bonita misa á tres voces, se ve desde luego un compositor que no sigue los malos ejemplos de los maestros contemporáneos, que ha estudiado los autores clásicos y que, aun concediendo algo al mal gusto reinante, comprende la seriedad de la música sagrada y trata de ofrecer á Dios los más escogidos frutos de su genio privilegiado. En 1901 la villa de Elorrio, para perpetuar la memoria de tan esclarecido hijo, bautizó con el nombre de *Calle de Ambrosio de Arriola*, la que era antes *Calle de la Plaza*.

FELIPE GORRITI Y OSAMBELA.—Nació en Huarte-Araquil (Navarra) el 23 de Agosto de 1839, y murió en Tolosa (Guipúzcoa) el 12 de Marzo de 1896. Su primer maestro fué su padre D. León Gorriti. A los diez años se trasladó á Pamplona para estudiar bajo la dirección de D. Mariano García; luego cursó dos años en Tolosa con el Maestro D. Cándido Aguayo, y á los diez y seis años, en vista de sus extraordinarias facultades fué llevado al Conservatorio de Madrid (1855) para ser discípulo de D. Hilarión Eslava, que siempre le distinguió con sin igual afecto. Ganó luego la plaza de organista de Tafalla, y en 1867 obtuvo la plaza de Director y organista de Santa María de Tolosa. Siguiendo la costumbre de sus antecesores, abrió su colegio de estudios musicales, cuyas clases crecían de día en día, á medida que la fama del ilustre Maestro se propagaba con sus obras religiosas, de un estilo particular y atractivo, aunque poco en consonancia con las normas de la música sagrada. La aceptación que han tenido sus misas, motetes, piezas de órgano y la gran influencia que ellas han ejercido en nuestros organistas es cosa demasiado sabida: afortunadamente se va conociendo que no es ese el verdadero camino del arte religioso, aunque esas obras fueran, no hace mucho, lo más serio y escogido que en nuestras iglesias se oía. *La Marcha Fúnebre*, que se publica en el apéndice, reúne admirablemente todas las propiedades del estilo de Gorriti, y es una buena muestra del género que manejaba el Maestro en sus notables improvisaciones de órgano, que más de una vez pudimos apreciar.

VICTORIANO DE BALERDI. — Este modesto y distinguido Maestro nació en Amézqueta (Guipúzcoa) el 11 de Enero de 1870, y murió en Mondragón el 9 de Mayo de 1903.

A los siete años empezó el estudio del solfeo con D. Juan José Oñaederra, organista de Alegría, y continuó sus estudios en Tolosa, bajo la dirección del Maestro Gorriti hasta el año 1883, en que se trasladó al Conservatorio de Madrid, teniendo á Mendizábal por profesor en el piano, á Hernando en harmonía y á Grajal y Arrieta en composición. En Julio de 1888 ganó por oposición la beca que la Excma. Diputación de Guipúzcoa concedió, y acabados sus estudios, regresó de Madrid en 1892. Este año obtuvo por oposición la plaza de organista de Mondragón, y en ese puesto llamó Dios á mejor vida á este simpático modelo de organistas católicos, que hubiera sido actualmente maestro consumado y compositor elevado, á juzgar por las obras que escribió en su breve carrera. Su estilo se acerca á veces al género de su maestro Gorriti, pero la moderna escuela francesa de órgano fué la que más influyó en el género orgánico que cultivó con gran acierto. Manejaba el órgano moderno con notable destreza, y todavía conservamos la impresión que al oirle experimentamos alguna vez.

N. OTAÑO, S. J.

INDICE

Apéndice

A mi amadísimo P. Nemesio Otaño S.J.

Andante quasi Adagio.

II. Fondos 8. Gamba. Voz Celeste. (Enganchado con el I.)
I. Fondos 4-8-16.
Ped. Bordón 16.

P. José Alfonso S.J.

Nº 1.

II. *p*

Ped. solo

I. *p*

3

3

cresc. un poco

Ped. Enganchado al **I.**

3

3

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

cresc.

II. I. II.

I. II. I.

accel. rit.

dim. pp

II. Fondos. Lenga 8-16.
(Enganchado al I)
I. Fondos 4-8-16.

pp
II. Lenga 8.

II. *p*

Ped. Fondos 8-16.

rit.

I. *f a tempo*

I. Leng.a

ff

Ped. Enganche al I.

cresc. molto

II. sin leng.a
I. sin leng.a

I.

dimin.

II.
p

pp

rit. molto

sin enganche

Ped. solo - Bordón 16.

Final.

José Mª Beobide.

Marcial.

Nº 2.

Todos los Fondos y Lengª
Teclados enganchados.

I. *ff*

ff

Ped. Enganche al I.

3 3 3

Andante.

II. Voz celeste y Gamba. *pp*

I. Bordón de 8.

Pedal. Bajos dulces 8-16. Quitar el enganche.

I. Enganchado al II. *pp*

cresc. ed accel. *ritard.*

II. *pp*

p

Meter Voz celeste.

Tempo I.

Todos los Juegos. Teclados enganchados. I. *ff*

ff

Enganche al I.

accel.

ritard.

Andante.

II. Voz celeste y Gamba. *pp*

I. Bordón de 8.

Ped. Bajos dulces 8, 16. Quitar el enganche.

I. Enganchado al II.

rit.

a tempo

rit.

a tempo

II. p

cresc. ed accel.

f rit.

p a tempo

rit. Meter Voz celeste.

Tempo I.

Todos los Juegos. Teclados enganchados.

I. ff

ff

Enganche al I.

Largo.

rall.

fff

rall.

Melodía para Organo.

Indicación de registros. En el II. Flauta travesera, Oboe y Fagot.
En el I. Salicional y Bordón de 8.
En los Pedales Bajo de 8 y Contrabajo de 16.

Ignacio Busca de Sagastizábal.

Nº 3. Andante. I. Andantino. *Trémolo.* p II.

p p

(Quítese el *Trémolo*)

I. *mf*

dim.

mf

cresc.

Trémolo II. I. II. I.

(Quítese el *Trémolo*)

ritardando

II. (*Trémolo*)

(*a tempo*)

accelerando *a tempo*

A Fray José de Gabilondo.

Procedamus in Pace.

Fuga - Marcha.

II. Fondos de 8.} Enganchados.
I. Fondos de 8.}
Pedal 16 y 8 Enganchado al Teclado.

I. Busca de Sagastizábal.

Nº 4.

Tiempo de paso de procesión.

II.

mf

I.

Prestant

p

legato

II.

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

Leng.ª del II.

I.

f

mf

mf

Oboe y Fondos

II. *legato*

Trompeta

I.

Tutti 16.

ff

ff

Quitar 16 y lenga del I. poco á poco

ritardando

Fondos de 8 y 4

II. *a tempo*

Oboe

Trompeta

I.

legato

Tutti 16

ff

ff

Quitar 16 y lenga del I. poco á poco.

un poco más vivo

II.(Fondos) legato

cresc.

Oboe

I.

Leng.ª del II.

Leng.ª del I.

16

f

ff

Quitar el 16

1

cresc. molto

4 3

16.-Tutti
(con decisión)

ff

fff

un poco largo

III. Teclado. Fondos 8, 4 y 2.
II. Teclado. Fondos 8 y 4.
I. Teclado. Fondos 8.
Pedal. 16, 8 y 4.

Praeludium.

José Cumellas Ribó.

Con moto. (𝅗𝅥 = 72)

Nº 5.

p I.

III pp

f

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

I. *p*

Meter - 4 -

p

cresc.

f

II.

III. *ff*

II.

III.

cresc.

III.

II.

I.

Menos.

I.

Enganche Pedal con I.

fff

Enganche I. y II.

poco rall. dim.

Quitar enganche

a tempo

p

a tempo

p 16 - 8 y 4

Quitar enganche

II. p

III.

II. cresc.

f

Meter -4 -

enganche con I.

II. *p*

cresc.

p

III.

f

Quitar enganche

II.

f

I. *cresc.*

f

III. *p*

II. con III

Más lento y pesante.

ff I. con II. y III.

Lengüetería

Enganche con los teclados

ff 32 - 16 - 8 - 4

rall. molto

ff

III. Juegos de Fondos 8 y 4.
II. id. id. de 8.
I. id. id. de 8.
enganchados.
Pedal. id. id. de 16 y 8.
Enganche al I.

Al ilustre y virtuoso Maestro Alphonse Mailly.

Fuga para Órgano.

B. de Gabiola.

Nº 6.

Allegro moderato.

p
I.

abriendo los ecos del II.

abriendo los ecos del III.

Montre de 8

Principal 4

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

Prestant 4

Meter
Montre 8, Prestant y

cerrar ecos

p

p

simplificado para
cerrar los ecos

Principal de 4

Montre 8 y Principal 4

abrir ecos del III.

En el III. Octavín y Leng.ª
En el I. Prestant de 4.
Leng.ª del II.
f
f
Clairon de 4
Trompeta de 8
Doublette y Quinta del I.
Cornet del I.
y Octavin del III.
Clairon 4 del I.
Trompeta
Lleno
Bombarda y
Montre de 16
ten.
Largo
ten.
rit.
crescendo molto
ff
abriendo los ecos

Meter los 16 y 2, Lenga, Montre de 8 y Prestant de 4 del I. y Lenga del II.

(Ecos Cerrados)

a tempo

mf

Meter Lenga

En el I. Montre de 8
En el III. Octavín

Prestant 4 del I.

Oboe de 8 y Principal de 4 del II.

Lenga del II. y Octavín

ff

cerrando los ecos

Trompeta 8 y Clairon 4

Doublette y Quinta

Cornet

Clairon 4

acce - le - ran - do

cresc.

Trompeta 8

abriendo los ecos cada vez más

Llenos.

ritard. - - - - molto

Tutti 16

ff

fff

Sacar el 32.

Communio.

Indicación de Juegos.
II. Man. Voz celeste, Gamba, Flauta Harmónica.
I. Man. Todos los fondos.
Pedal. Flautado de 8.

Alberto Garaizábal.

Andante.

Nº 7.

II. (Todo ligado)

p *mf* *p* *p* *f* *dimin.*

Enganche al I.

Sacar Fl. 16

I.

cresc.

II. Oboe
p
muy ligado
menos movido
Juegos dulces
I.
Meter Oboe
mf
f
a tempo
p
p
I.
II. Fagot y Ob.
Todos los fondos
I.
f
Enganche al I.
cresc.
cresc.
molto
Enganche del I. al II.
ff
más movido

dimin. *ritard.*

molto

Tempo I.

Juegos dulces
Manuales
enganchados

I. *p*

p

p

f

p

II.

ritard. *e dimin.* *molto*

Fughetta.

Vicente Mª de Gibert.

Andante con moto.

Nº 8.
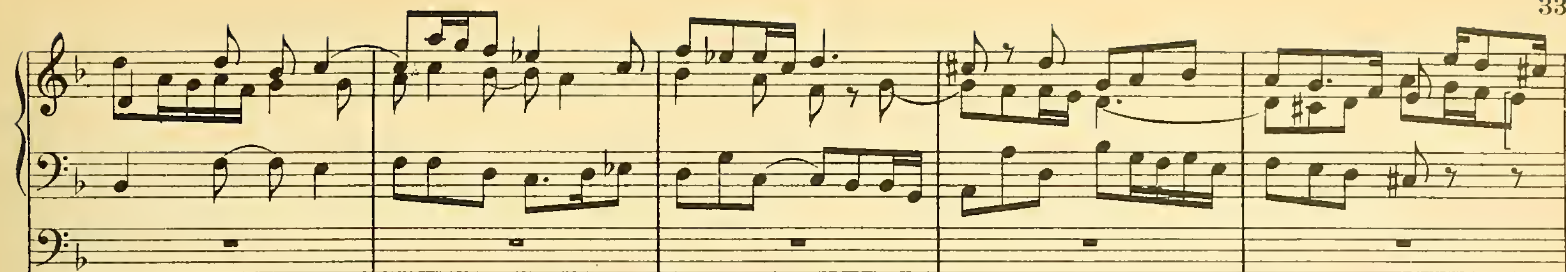
I. Juegos suaves de 8.
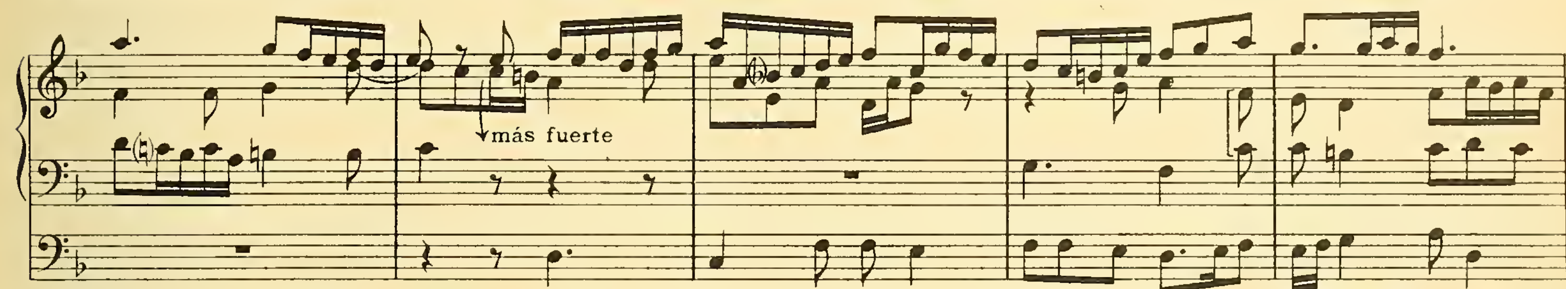
Ped. 16 - 8 (enganche al I.)
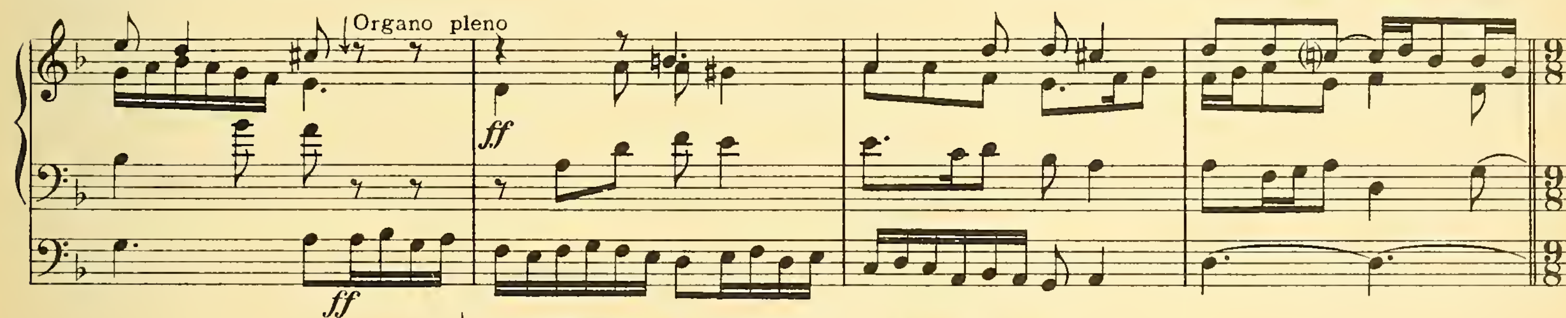
Bilbao, Lazcano y Mar, editores.
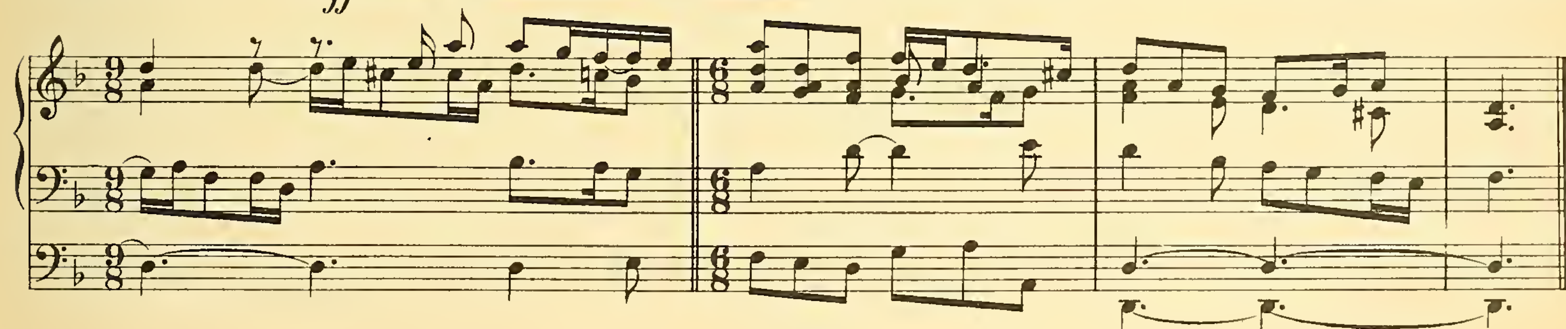
L. y M. 40

algo másf
Octava de 4




más fuerte


Organo pleno
ff
ff



Interludio.

Indicación de Juegos. III. II. I. } Fondos de 8 pies. (Lengüetería preparada)

Pedal. Fondos de 8 y 16. (Teclados enganchados.)

J. Guridi.

Molto moderato.

Nº 9.

II.

p dolce

pp

ritard.

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

L. y M. 41

III. Lenga de 8.
II. Fondos de 4 = 8.
I. Fondos de 4 = 8 = 16.

I. *mf*

Enganche al I.

II.

f

Lenga del II.

I.

Enganche al II.

3

più p

cresc.

un poco riten.

ff Lengª del I.

tempo

ff Lengª del Ped.

largamente

Meter Lengª del I.
Desenganchar los Teclados

Meter Lengª del II.

II.

I.

molto ritard.

riten.

p *a tempo*

cerrar los ecos

Meter Lengª del Ped.

p Quitar los enganches.

III.

sempre p

II.

Gamba

Meter los fondos de 16 pies

I.

pp

Più lento.

Voces Celestes

I. pp legato

pp

II. più p

Meter Voces celestes

I. p

ritard.

p

p

A la memoria de Cesar Franck.

II. Fondos suaves de 8.
I. Fondos de 8.
Ped. Fondos de 8 y 16.
Lenga preparada para los *fff*.

Preludio - Coral.

J. B. Lambert.

Nº 10.

Moderato.

II. *pp* *y expresivo*

m. i.

dim.

Meter el 16 Enganche al I.

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

mf *rall.* *e* *dim.*

pp I. I. II. *p* Quitar el enganche *pp*

cresc. *f* 3 3 3 I. Sacar 16

I.

p

II.

p

m. i.

sempre accel. poco

I. (Enganche al II.)

p

cresc.

Enganche al I.

molto

f

m. i.

f

f

II. *f* *dim.*

II.

p *pp* I. I. *cresc.* *rall.*

a tempo

II. Todos los Fondos de 8

pp

Todos los Fondos de 8 y 16.

I.

pp *cresc.* *sempre cresc.*

I.

ppp

p cresc.

f

rit.

rall.

molto y f

Grave.

fff (Gran Coro)

fff

marcado el bajo

rit. molto

rit. molto

fff sempre allargando

fff

Quitar Grand Coro

a tempo

pp

(Fondos suaves)

II. ppp

rall. molto

Gran Coro

I. fff

fff

Lenga Enganches

8-16 (Fondos)

pp

Al R.P. Nemesio Otaño S. J.

I.

Ofertorio.

Salve.

II.- Viola, Flauts. 8 y 4
I.- Flautados. 4, 8 y 16
Ped. de transmisión y violón 8 y 16

Domingo Mas y Serracant.

Nº 11.

Adagio.

pp II. ligado

I.

8

II.

8 loco

rall.

Tempo I.

Fagot y Oboe.

pp II.

cresc.

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

ff I. teclados enganchados

ff

Meter Fagot y Oboe.

pp II.

pp

cresc. molto

II.

pp

I.

marcado el canto

Fagot y Oboe.

II. p

cresc.

I. f

Meter Fagot y Oboe.

Andante.

Flautados de 8 y 4

I. (teclados desenganchados)

cresc.

(Enganchar los teclados)

p

allargando

8

cresc. molto

ff

Gran Coro

dim.

Quitar G. Coro

p

Fagot y Oboe.

f

ff

II. p dolce cresc. poco a poco y un poco affrettando

I mf

allargando molto

f

ff

G.Coro

ff

dim.

Quitar G.C.

dim. sempre

II.

Meter 16

8

pp

ppp

ppp

dolce

Fagot y Oboe.

cresc.

tempo

rall.

Meter
Fag. y O.

f

p *sentito*

rall. molto

morendo

pp

ppp

II.
Elevación.

Andantino.

D. Mas y Serracant.

Viola de gamba y Voz celeste.

Nº 12.

II. *p dolcissimo*

Enganche de transmisión.

rall.

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

tempo

p

p

Enganche de transmisión.

p

rit.

III.

Comunión.

II. - Viola, Violoncello y Flautados 4-8
I. - Flautados 4-8-16
Pedal - 8-16

D. Mas y Serracant.

Andante.

Nº 13.

p II.

I. mf

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

rit.

pp

a tempo

p

teclados enganchados

II. *p*

rall. e dim.

II. Flautados de 8 y 4, Violoncello. y Viola de Gamba.
I. Flautados de 8 p.
Ped. 8 p.

IV.
Meditación (en la bemol.)

D. Mas y Serracant.

Nº 14.

Larghetto.

II. *p*

I.

II. *p*

I.

II.

I.

II.

rall.

Algo más movido.

I. Registros de 16 y 8

Enganchar Manuales y Pedal

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

mf
cresc.
f
p
II.
I.

cresc. I. *pp* **Poco meno.** *dolce* II. **Tempo** *pp* I.

Quitar el 16
y el Enganche al Manual

Tempo. II. *rall.* II. *pp* I. II.

mf I II. *pp* *cresc. e* *allargando*

rall. e *dim.* *pp*

Introducción y Fuga

sobre el „Amen" del Credo III (Edición Vaticana.)

III. Celeste, Gamba y Flauta Harmónica de 8.) enganchados.
II. Salicional, Unda Maris y Flauta de 8.)
I. Flauta Harmónica, Violoncello y Prestant 4.
Pedal 16 - 8.

E. Mocoroa.

Nº 15.

Introducción.
Andante mosso.

III. *p* *ligado todo*

II.

Ped. enganchado àl II.

I.

III.

Ped. enganchado al I.

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

Lenga

p

II.

I.

16

III. Fondos de 8
II. Fondos de 8
I. Fondos de 8 y 4
} enganchados.

Pedal. 16-8 enganchados al I.
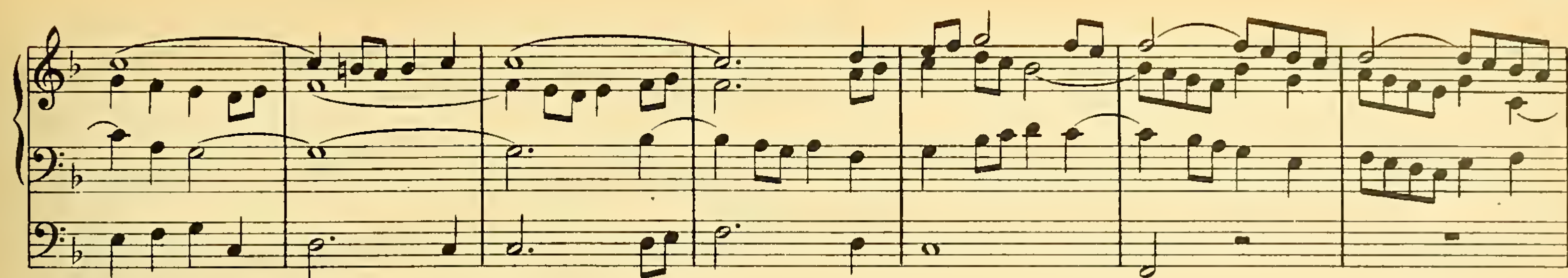
Fuga.
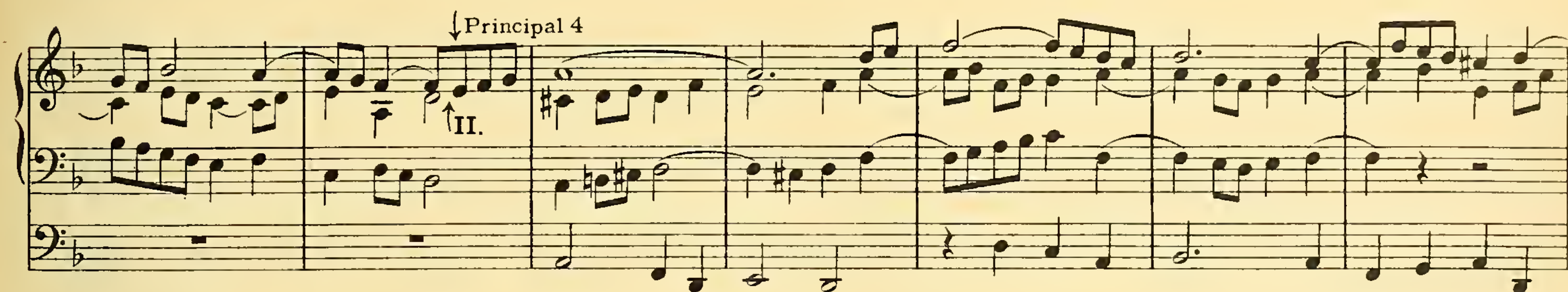
Moderato.
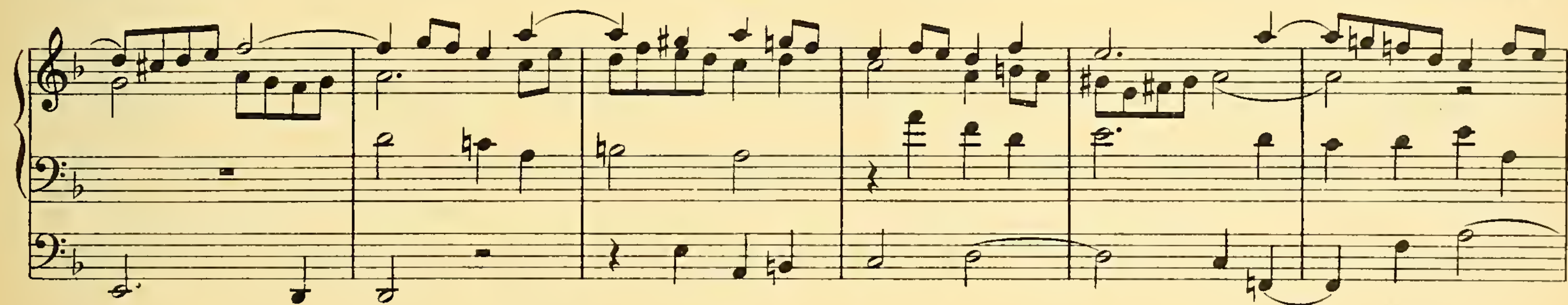
II.
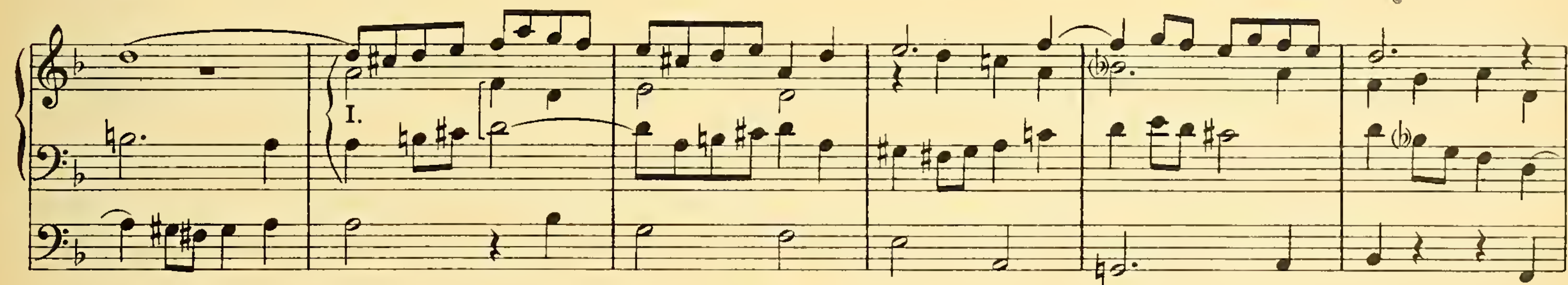
p

I.




Principal 4
II.




I.

Oboe

f Lenga del III.

f

f

f

Lenga del II.

Tutti 16

ff (abierto)

ff

ff

ff allargando

Al P. Nemesio Otaño S. J.

Dos Interludios breves.

II. = Gamba, Celeste, Cor de Nuit.
I. = Violón 16-8, Flauta Harmónica.
} enganchados.
Pedal = 16-8.

I.

D. Federico Olmeda, Pbro.

Nº 16.

Andante.

mf II.

p

cresc. *un poco*

p

p *p* *p*

I. *p*

p *p*

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

cresc. *rit.* *p*

II. = Celeste. Gamba
I. = Violón 16, 8, Flauta 8. } enganchados.
Pedal. = 16, 8.

II.

Largo.

f I. — II. *p* — *f* I. — II. *p* — I.

p — II. *p*

I. *f* II. *p* I. *f* II. *pp*

dim. *dim.* *riten.*

Tempo

I. *f* II. *p* I. *f* II. I. *p* *p* II. I. *f ritard.* I.

III. = Gamba: Voz Celeste.
II. = Fondos 8 y 16. } enganchados (Preparada Lengª de 8 y Gran *ff.*)
I. = " "
Ped. " "

Fuga á 4.*)

D. Federico Olmeda, Pbro.

Lento non troppo.

Nº 17.

II. Ped. III. Man.

f Ped.

pp *pp* I. *ff*

III. *pp*

*) Ha sido compuesta sobre motivo dado y sobre condiciones especiales.

II.

I.

ff

II.

III.

Man.

pp

Moderato.

I.

tr

tr

tr

tr

Enganche al III.

II.

I.

II.

I.

II.

Sin enganche

I.

I.
II.
I.
I.

rit. e dim.

II.

II.

Tempo

I.

ff Lenga de 8.

tr
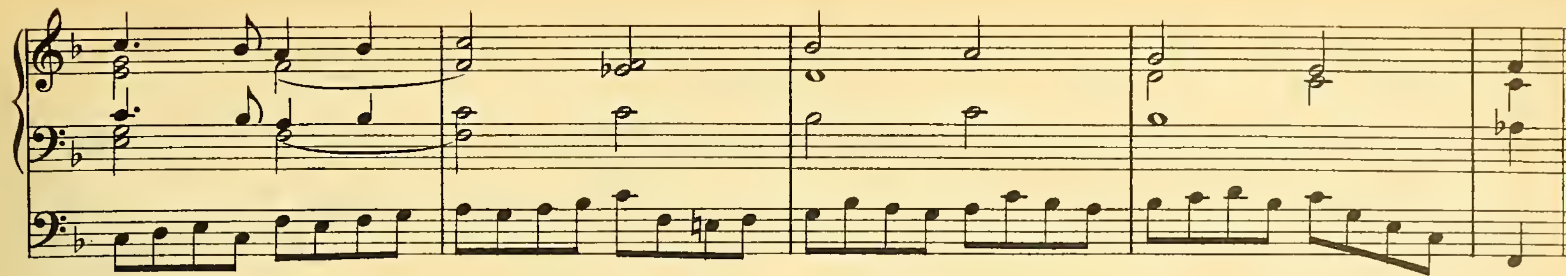
tr

Enganche al I.

Coral.

ff

Sáquense todos los juegos *ff*
Váyase retardando hasta llegar al Largo



Largo.

Fondos sólo.

II.

Fondos

III.

II.

Fondos 8 y 16.

mf

Vivo.

Todos los fondos.

I.

Todos los fondos.

fff Lenga toda

fff Lenga toda

A mi amigo Bernardo de Gabiola.

III. Viola de Gamba y Voz Celeste.
II. Cor de Nuit y Unda Maris. (Enganchados I. y II.)
I. Bourdon y Violoncello.
Ped. 8-16

Adagio.

P. Nemesio Otaño S. J.

Nº 18.

II. *pp*

I. *mf*

Sacar Flauta Hármonica del I.

Sacar Salicional del II.

Meter Salicional

Meter Flauta Harm.

cresc. algo más *f*

rit.

Tempo

III. *p*

Voz humana (con trémolo)

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

Meter Voz Hna
Sacar Mussette

Meter Mussette
Sacar Voz. Hna

Meter en el III. Voz Hna
y Trémolo.
Sacar del II. Flauta Harm.

Sacar
Flauta de 8′

rit.

rit.

II. *tempo*

I.

Sacar del III. Mussette
Con la mano dcha en el III.

Meter Mussette en
y Salicional en

II.

cresc.

Sacar Salicional del II.

dim.

En el II.

el III.
el II.

I.

II.

I.

un poco acceler.

Quitar Enganche
del I. al II.

ritard. - - -

tempo

Sacar Fl.ª Harm.ca de 8'

En el III. con la M. D.
Trompeta y Gamba solas con Trémolo.

II.

En el II.

cresc.

con mucha expresión

Sacar Flautado 8'

3

dim. . . . . . . molto

rit.

Quitar Fl. de 8'

Meter en el III. el Trémolo
y en el II. el Salicional.

II. *p* tempo

Sacar Leng.ª y Fondos del III.
Los Tres Teclados enganchados.
Pedales de Expresión cerrados.

I.

Enganche al I.

Sacar Leng.ª y Fondos de 8' y 4' en el II.

abriendo los dos Pedls. Expr.

Sacar en el I. Doublette, Quinta y Cornet.

fff

Clairon

Tromp.

Plein Jeu

Bombarda, Montre, Bourdon 16.

Sacar Tromp^ta^ y Clairon.

Bombarda 16

Ir Metiendo Bombarda 16 y Plein Jeu

Tromp. y Montre

Clairon y Cornet

Meter Quinta, Doublette Prestant 4, y Bourdon 16.

Meter en el I. Montre y Flauta y en el II. la Tromp.

(M. D.) III.

(M. D.) I.

I. (Mano Dcha.)

II. (m. i.)

Meter Trompeta y Clairon (Desenganchar.)

III. (M. D.)

Meter en el II. la Leng^a^

II. (m. i.)

I.

Meter en el III. Tromp^ta^

II.

Ir Metiendo Clairon y Octava

III.

Sacar Flaut. de 8′ y 4′

Flauta 4′ y Mussette Diap. Celeste Flauta 8′

Sacar Voz hum. con Trém.

Meter 8′ y 4′

16′ Solo

Preludio

en estilo fugado sobre el Himno „Iste Confessor."

Indicación de Juegos
II. Manual: Fondos de 8 y Oboe.
I. id. Fondos de 8 (sin Montre). Teclados enganchados.
Ped.: Fondos de 8 y 16.

Martín Rodríguez.

Nº 19.

Maestoso. (M.M. 𝅗𝅥 = 80)

p

I. Man.

cresc.

f

Enganche al II. Man.

rall.
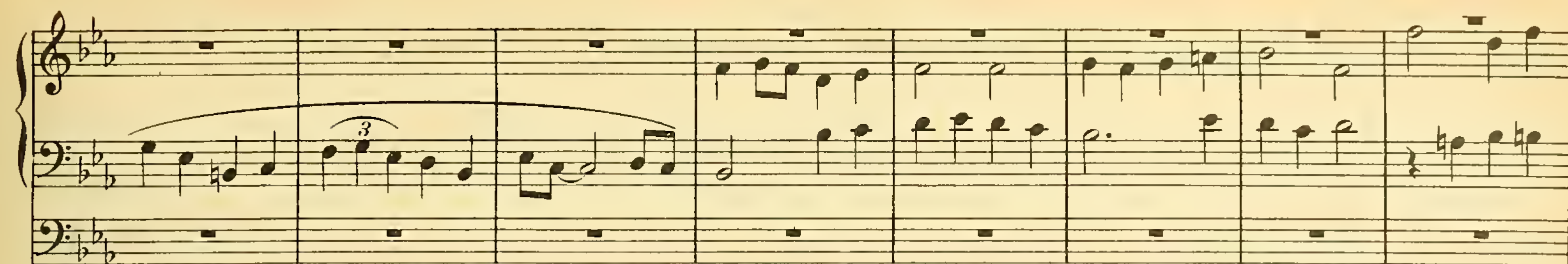
dim.
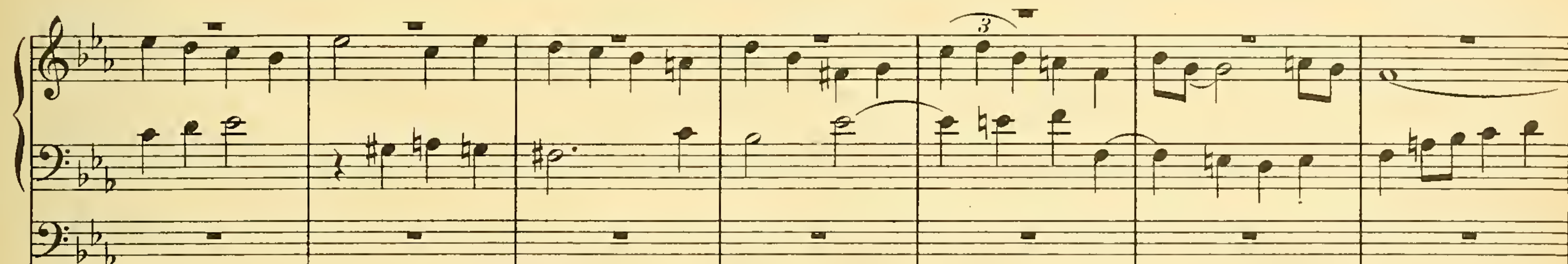
Allegro moderato. (𝅗𝅥 = 100)
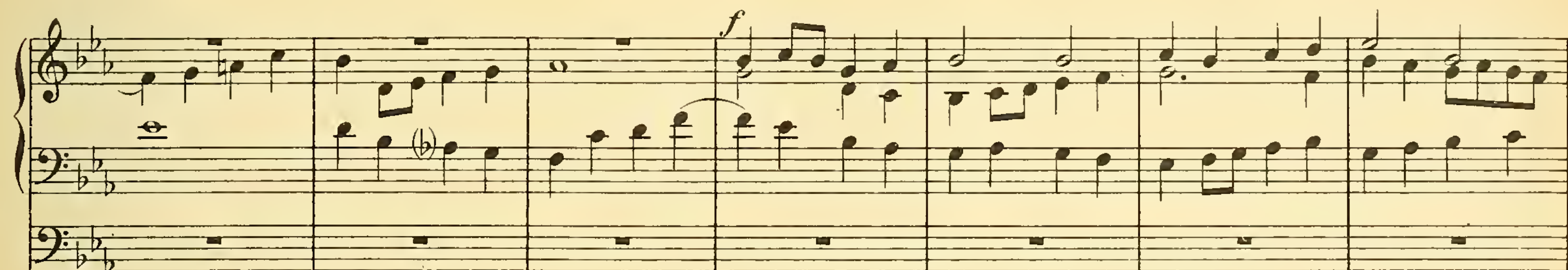
Sacar todos los fondos de 4, 8 y 16 del I. Man. y la Flauta de 4 del II. Man.
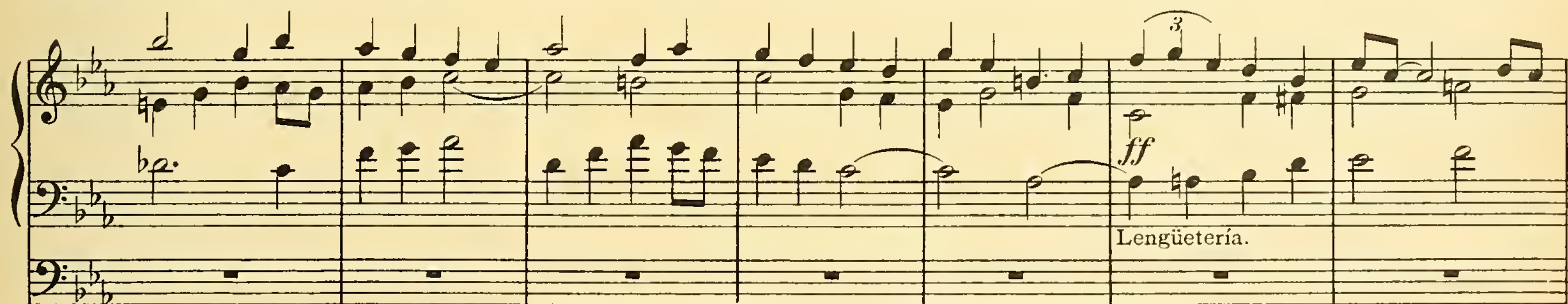
mf

Enganche al I. Trompeta.






f


ff
Lengüetería.

ff

f Sin lengª

Sin Tromp.

II.

II.

p

cresc.
f
f
I.
I.
mf
p
II.

I. *mf*

f

II. *p*

Meter el Bourdón 16 del I. Man.

Quitar el enganche al I. Man.

cresc.

f

I. *mf* *mf*

Enganche al I. Man.

II. *p* *m.i.* *m.d.* *m.i.* *cresc.*

f I. *m.i.* *m.d.*

Quitar Enganches

pp

Meno mosso. *Religiosamente.* (𝅗𝅥 = 80)

I - ste Con - fes - sor Do - mi - ni co - len - tes quem pi - e lau - dant po - pu - li per

I. Bordón 16 solo

pp Teclados enganchados

II. Voz celeste, Gamba de 8.

or - bem Hac di - e lae - tus me - ru - it be - a - tas scan - de - re se - des.

allarg.

II.

a tempo

mf *rall.*

sacar Flauta de 4'

a tempo

mf
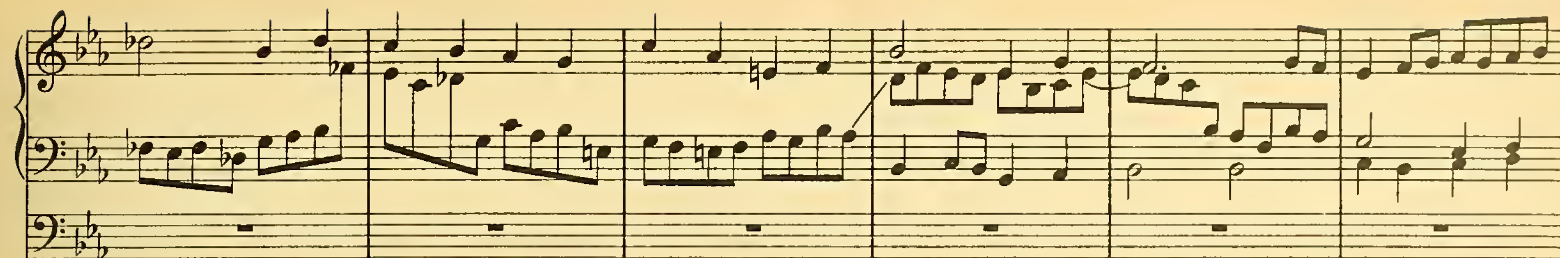
Allegro con brío. 𝅗𝅥 = 116
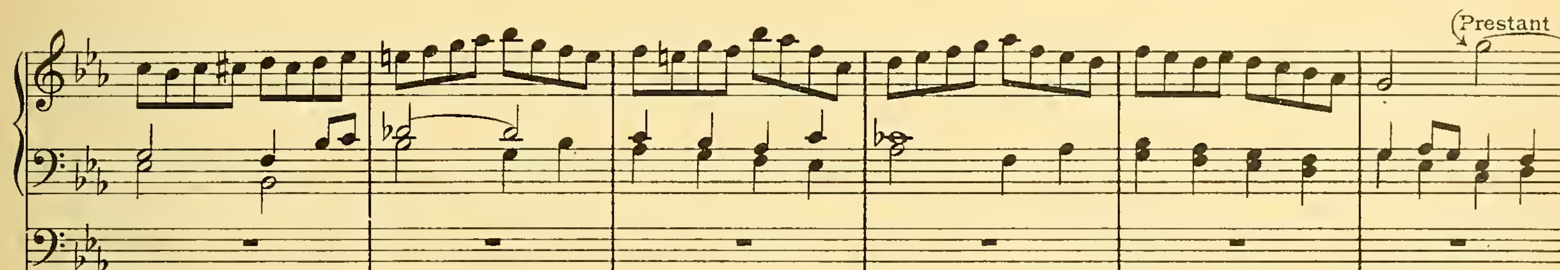
Meter Voz Celeste y Bordón 16'
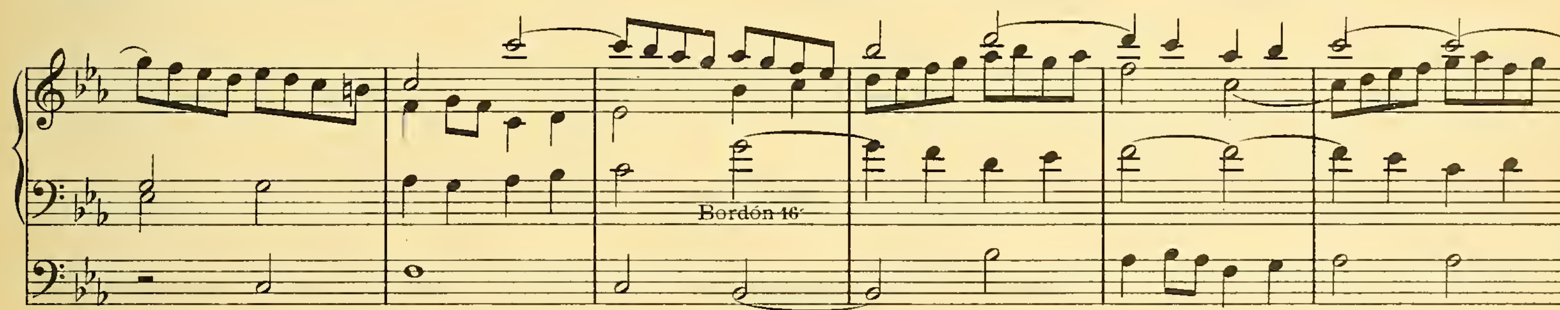
I.
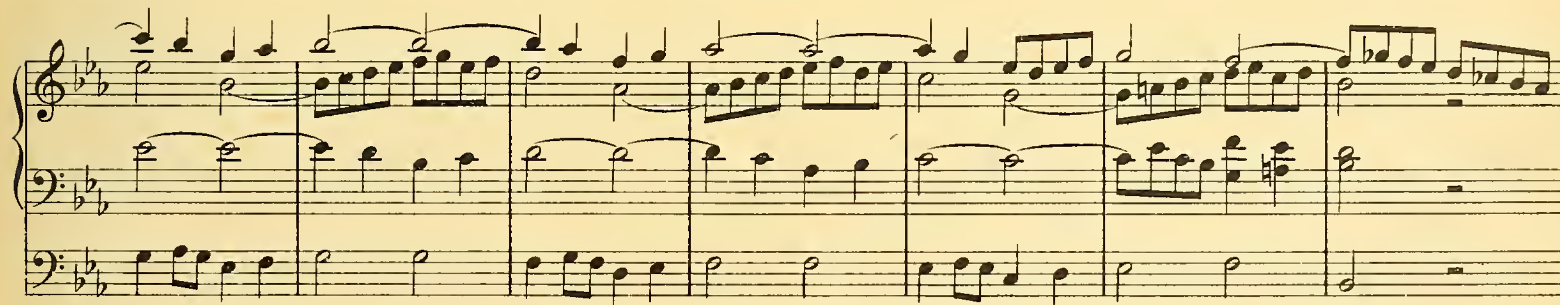
sacar Fondos de 8' y Oboe

Enganches




Prestant


Bordón 16'



II.

II.

dim.

Meter en el I. el Bordón 16′

dolce tranquilo

allarg.

Poco meno. 𝅗𝅥 = 108

II.

I.

II.

Sin enganches

I.

II.

I. *mf*

Enganches

II.

p

f

sin enganches

dimin.

I.

p

Enganches al II.

Enganches al I.

cresc. poco a poco

añadir juegos

ff Lengüetería.

ritard.

fff Tromp.

Molto Maestoso. 𝅗𝅥 = 72

fff Todos los juegos

allargando - - - - - - molto - - - - - Lento. - -

III. Gamba = Voz celeste.
II. Bordon = Fauta 8. Gamba.
I. Fondos 8 = Salicional.
Pedal Bordon 8 = 16. (Teclados enganchados.)

Interludio.

J. Sainz - Basabe.

Nº 20.

Lento. M.M. 𝅗𝅥 = 56

pp III.

p

mf

mf

un poco f

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

II. cresc. dulcisimo expresivo

I. f 5 3 3 mf cresc.

6 ff ff p II. dolce

3 sf rall.

a tempo

III. *p*

f II.

mf

mf

I.

cresc.

dulce y expresivo

ff

ff

mf *molto* *cresc.* *fff*

dim. molto *pp* III.

dulce *rall.* *e* *dim.*

3 3 3

pp *pp*

Indicación de Juegos. III. II. I. { Fondos 8 - 4.
Pedal. Fondos 16-8. (Teclados enganchados.)

Largo.

J. Sainz - Basabe.

Nº 21.

(𝅗𝅥. = 42)

I. p

cresc. molto

f

f

dimin.

mf

mf

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

II. *pp*

rall.

I. *mf a tempo*

mp

cresc.

cre - scen - do

molto

dimin.

dimin.

cada

II. vez

más

tr

tr

Lenga del III.

a tempo

p

un poco rall.

III. mf

mf

Più mosso.

III.

II.

II.

I. *ff* *un poco pesante*

f

mf

Più mosso.

III. *p*

Allegretto moderato.

I.

p *animando* *e*

cresc. *molto*

f

f

Tempo primo.

Lenga del II.

ff

ff

Lenga del I.

fff

Meter lenga del I.

Meter lenga del II.

sf

sf

molto cresc.

Meter lenga del III.

mf dolce

disminuyendo poco a poco hasta el fin

Preludio y Fughetta

sobre la antifona « O beate Jacobe.»

D. Santiago Tafall. Pbro.

Nº 22.

O ___ be - a - - - te Ja - có - be o - - mni - um cor - de o - re et vo - ce can - tan - de *etc.*

III. Fondos de 8. Octava.
II. Fondos de 8, Octava.
I. Fondos de 8 y 4, Violón 16.
} enganchados.
Pedal = 16 - 8.

Andante.

Manual.

III. *p*

Pedal.

I. *cresc.*

Enganche al I.

ritard.

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

tempo

II. *p*

Oboe.

III.

Desenganchar al I.

Trompeta.

I.

III.

I.

I.

II.

cresc.

p

III.

Andantino sostenuto.

(Sin Oboe y Trompeta)
III.

cresc.

Oboe.
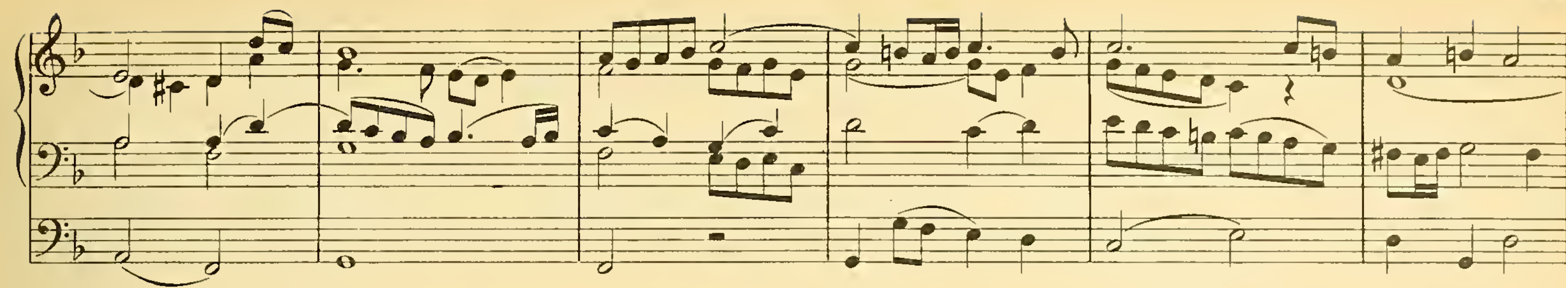
cresc. más
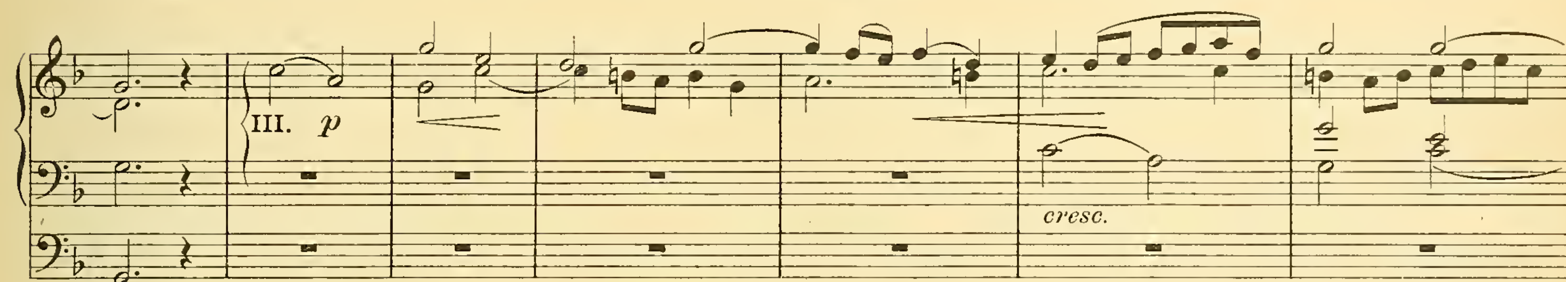
II.
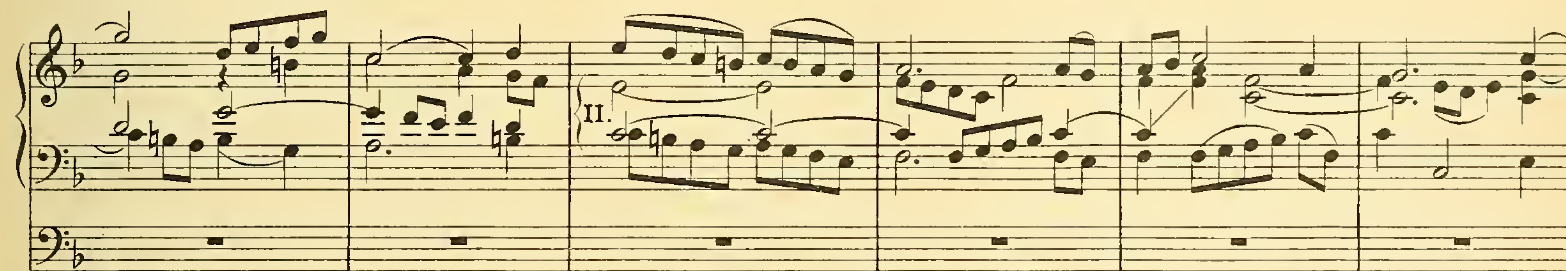
Trompeta del II.
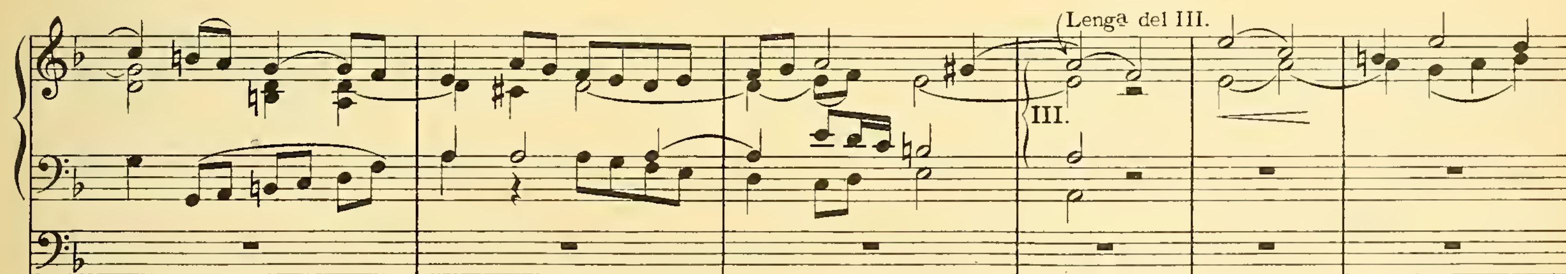
I.

Enganche al I.




III. p
cresc.


II.


Lenga del III.
III.

cresc.

más

Lenga del II.

I. f

Enganche al I.

II. f

Lenga del I.
Tutti 16.

I. ff solemne

ff

un poco rit.

II. Voz Celeste y Gamba.
I. Bourdon 16.
Pedal. Bourdon de 8 y 16. (Enganche al I.)

Cantabile.

Luis Urteaga.

Nº 23.

Andante.

f

I. (enganche al II.)

legato

cresc.

dim.

Allegretto cantando.

II. Oboe, Bourdon 8 (Meter Celeste y Gamba).

Sin enganche

I. Flauta Harmónica 8 (Meter Bourdon 16).

Ped. Bourdon 8 y 16. - Enganche al I.

f

Bilbao, Lazcano y Mar, editores

3 3 3
I.
3 3
tr
rit. poco
a tempo
II.
poco rit.
I.
3
3
rit.poco
f
Enganche al II.

a tempo

rit. - - *p* a tempo

II.

(Quitar el enganche al II.)

rit.- - -a tempo

animato

I.

poco rit.

a tempo

I.

3

II.

I.

II.

p

rit. poco

I.

II.

I.

II.

cresc.

I.

II.

I.

ritardando

II.

II. *a tempo*

con calma

I.

Enganchados { II. Celeste y Gamba, (Meter Oboe y Bourdon).
I. Bourdon 16 (Meter Fl. Harmónica).

I° tempo. Andante.

rall.

cresc.

I.

dim.

II.

I.

Quitar el Enganche al I.

rallentando molto

poco animato

II.

I.

II.

1. Ave, maris stella.

II. Gamba, Flauta 8.
I. Bourdon 8 Flauta dolce 8 Dulciana 4.
Pedal. Bourdon y Flautado 8.

D. Julio Valdés. Pbro.

Nº 24.

Moderato.

mf I.

Ped.

rit.

p

II.

1-5

Sin Ped.

I.

mf

(I. y II. enganchados)

Ped.

rallen - - tan - do

f

Bilbao, Lazcano y Mar, editores.

2. Veni, Creator Spiritus.

II. Gamba, Flauta 8. } enganchados
I. Fondos de 8. }
Pedal. 8 - 16.

Maestoso.

p I.

Ped.

rit.

a tempo

rit.

a tempo

ritar - - dan - - - do

p II.

II.

Sin Ped.

Ped.

3. Adoro te, devote.

II. Gamba, Celeste. } enganchados
I. Bourdon 8, Salicional. }
Pedal. 16 - 8.

Andante.

p II.

Sin Ped.

mf I.

Ped.

p

mf

p II.

ritard. - - - molto

4. Sacris solemniis.

II. Gamba, Flauta de 8.
I. Bourdon y Flauta dulce de 8.
Pedal. Violoncello 8.

Moderato.

p II.

Sin Ped.

mf

Ped.

p

mf I.

rall.

a tempo

II.

rit.

Meno mosso.

rit.

Plegaria.

III. Celeste, Gamba. Flauta 8.
II. Todos los Fondos 8. } enganchados I. y II.
I. Todos los Fondos 8.
Pedal. 16-8.

P. Luis Villalba, O. S. A.

Nº 25.

Moderato.

Bilbao Lazcano y Mar, editores.

ten. ten.

Meter Trompeta

pp

II. (enganche al III.)

p

Los 3 Teclados enganchados. Todos los Fondos

I. *f*

Enganche al I. y II.

III.

II.

II.

Lenga del III.

Fondos de 16 y 8.

I. *f*

(Manuales enganchados)

(Quitar enganches)

Lenga del II.

Enganche al I.

Meter la lenga del III.

p III.

I. (cerrado)

III.

I.

III. p

cresc.

Lenga del III.

I. (cerrado)

II.

I.

Tutti 16.

I. (Lleno) ff

Canción.

II. Gamba, Celeste. } enganchados.
I. Violón 8, Flauta Harmca }
Pedal. Violón 8 - 16.

P. Luis Villalba, O. S. A.

sencillo y expressivo.

Nº 26.

II. *p*

Sin Ped. Ped. S. P.

Ped.

poco rit.

I. *tempo*

S. P.

Ped.

II.

S. P.

Ped.

p

apresurando y aumentando

S. P.

Bilbao Lazcano y Mar, editores.

cresc.

Ped.

riten.

I. tempo

S. P.

II. p

mf

I.

Ped.

II. p

I.

pp

f
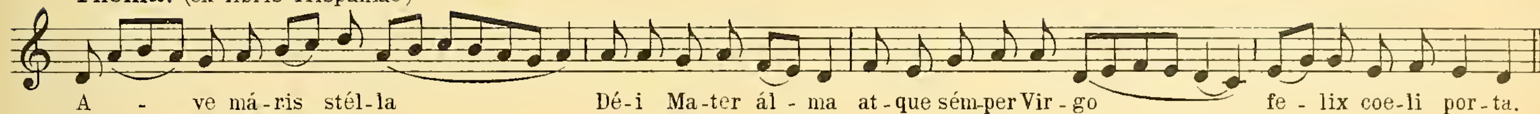
APÉNDICE

Ofertorio.

sobre el Himno „Ave Maris Stella."

D. Hilarión Eslava.
(1807 - 1878)

Thema. (ex libris Hispaniae)



PRELUDIO.

II. Fondos de 8 (lengüetería preparada)
I. Fondos de 8 y 16. (id. id.)
Pedal. 8 - 16.

Allegro Moderato.

I.

f

I. enganchado al II.
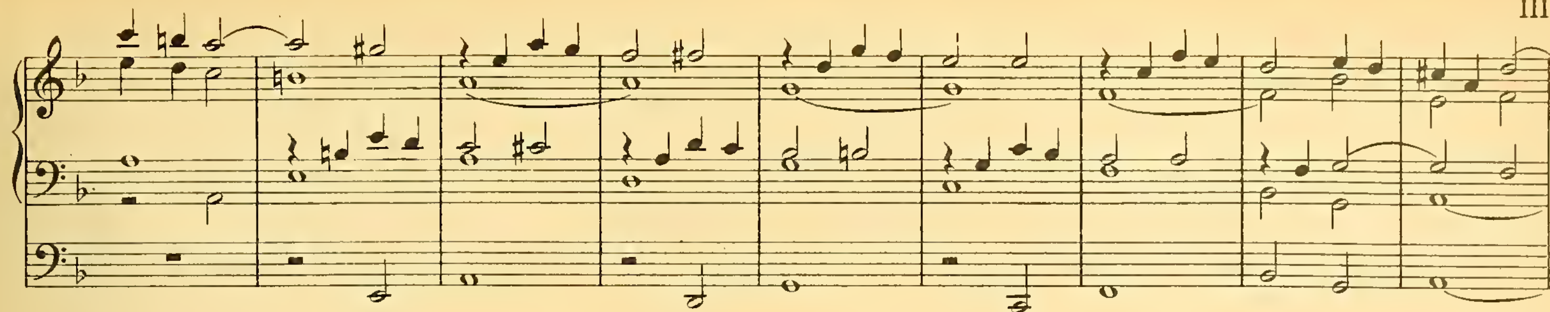
Con la autorizacion de la casa
Perlado, Páez y Cª Madrid.
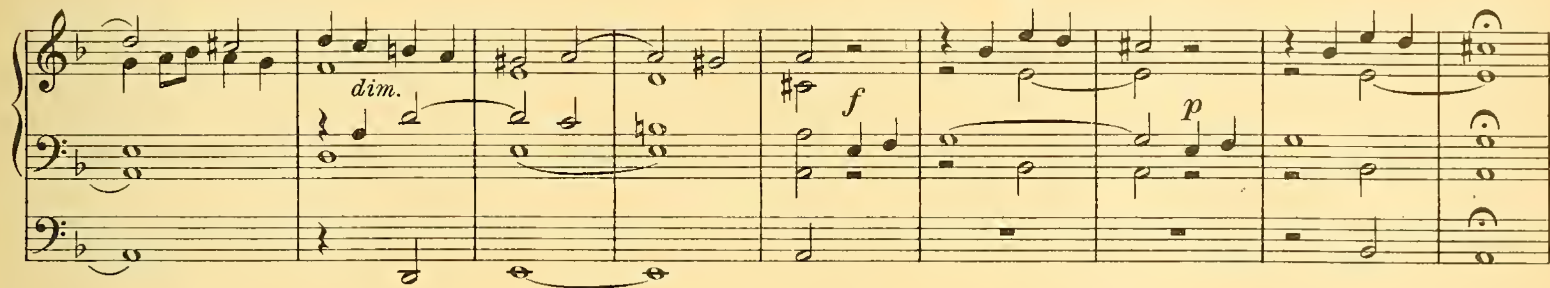
FUGA.
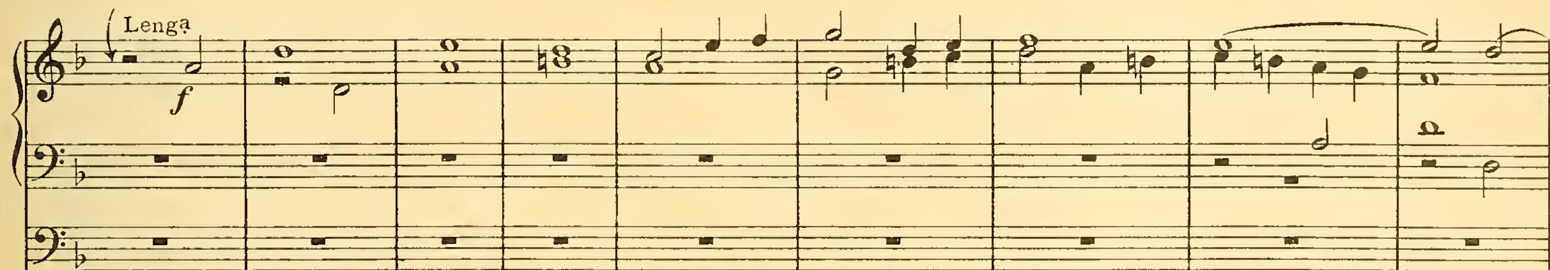
Allegro Moderato.
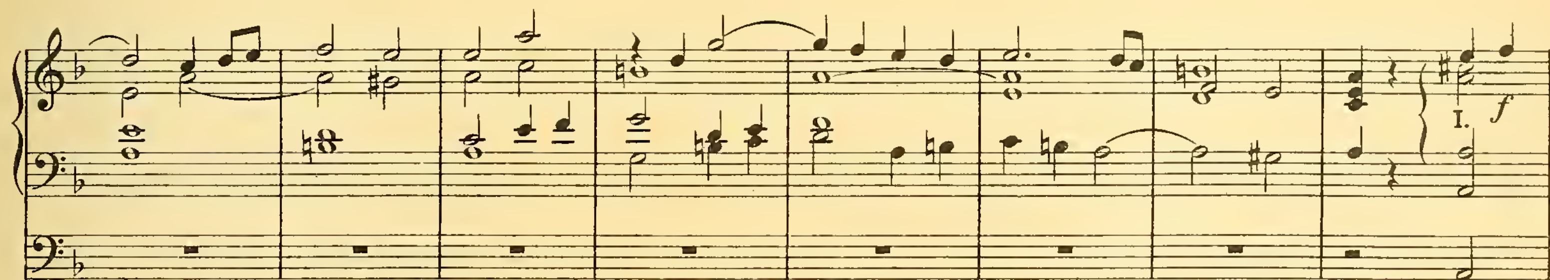
mf II.

cresc.




dim.
f
p


Lenga
f


I.
f

II. *mf*

(Quitar enganche del I. al II.)

Llenos

I.

II.

I.

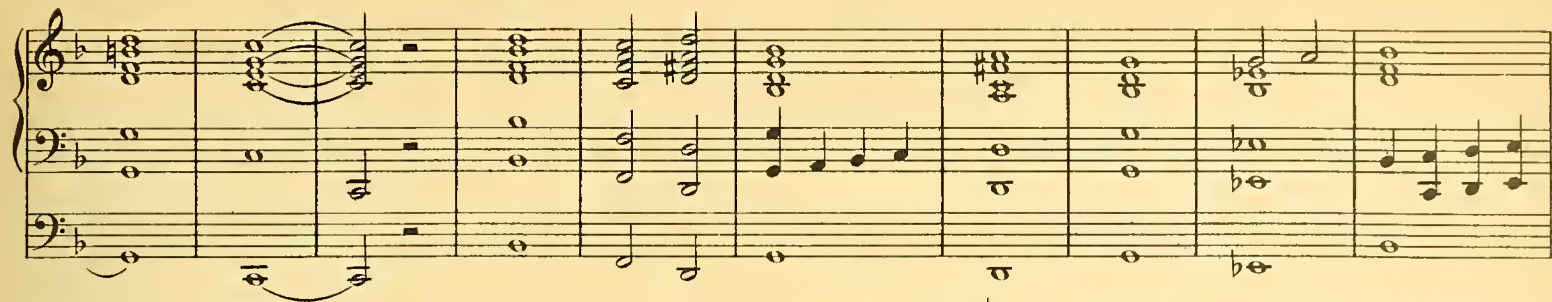
Coral
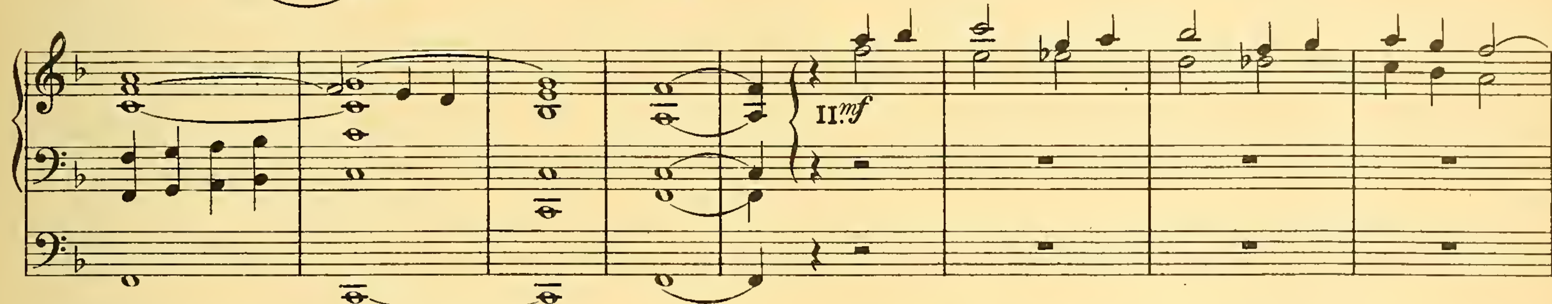
Leng.a del II. y I.
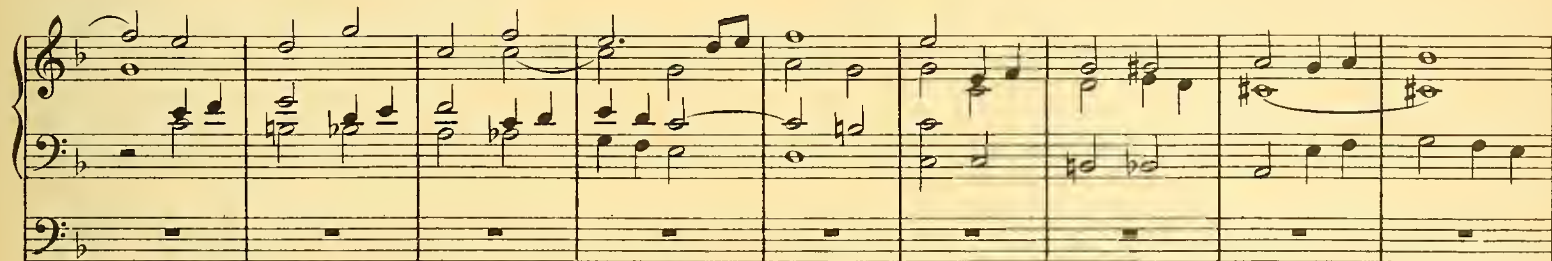
ff
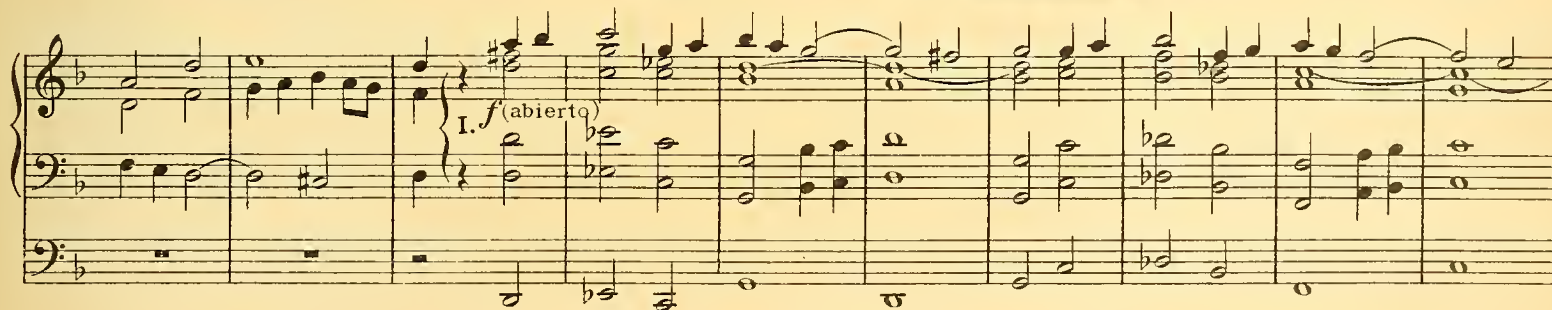
I. enganchado al II.

Todos los Fondos.




II. mf




I. f (abierto)

mf (cerrado)

Desenganchar el I. al II.

f

II. *mf*

ff

I. Enganchar I. al II.

ff

(Quitar el enganche)

mf

II.

f I.

(Enganchar I. al II.)

ff

f

rit.

Elevación.

II. Flauta Harmónica y Flauta dulce 8, Gamba y Dulciana de 8,
I. Flautado de 8, Flauta dulce de 8 y Violon 16. (I y II teclados enganchados.)
Pedal. Bajos de 8 y 16.

A. Arriola.
(1833-1863.)

Adoración.
Maestoso.

II.

p I. II. p cresc. I. f ritard.

a tempo

II. p cresc. I. f riten.

Plegaria.

Andante mosso.

I. *p*

cresc.

II.

rit.

a tempo

p

I. *p*

cresc.
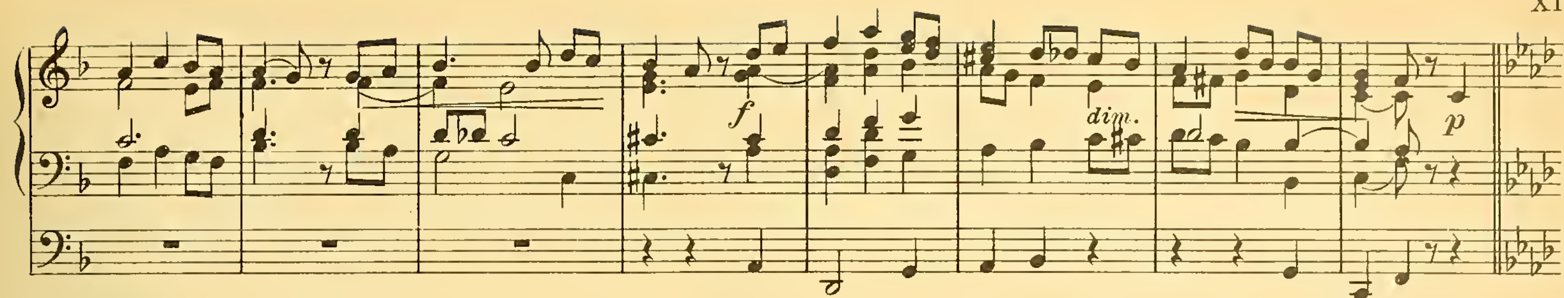
p *cresc. poco a poco cada vez más* II *p*
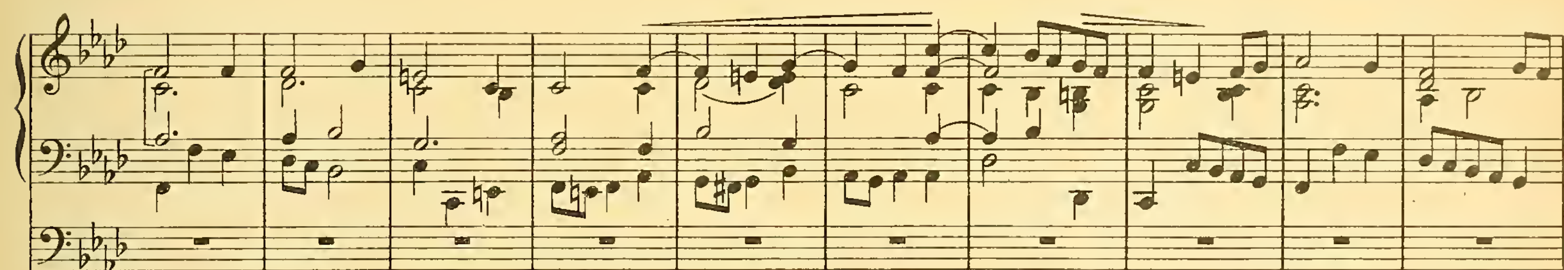
I. *f* II *p* *mf*
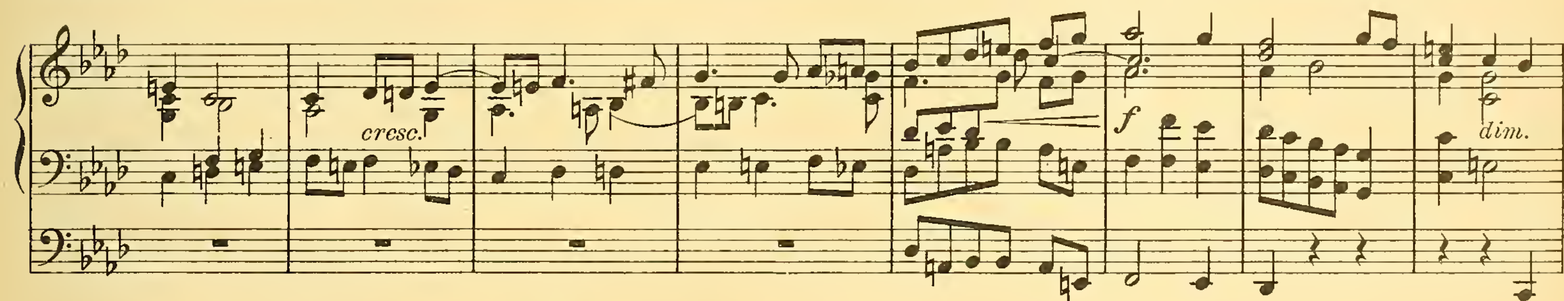
p *rit.*
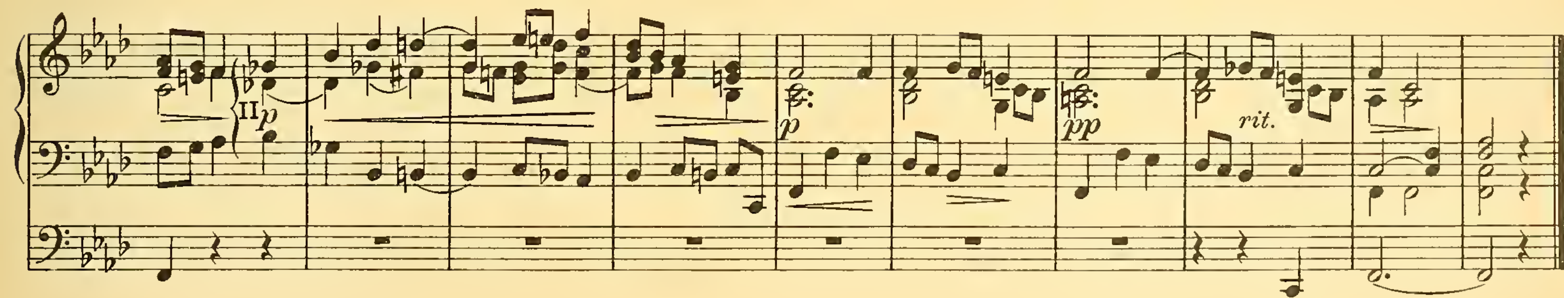
a tempo

p I


dim.




cresc.
dim.


rit.

Marcha Fúnebre.

III. En los *p* Fondos de 8.
En los *mf* Fondos de 8, trompeta, Clairon, Fagot, Oboe.
II. Fondos de 8 (Trompeta y Clairon en los *f*)
I. Fondos de 8 y 16 (En los *ff* Plein Jeu, Clairon, Trompeta y Bombarda.)
Pedal. 8-16.

F. Gorriti y Osambela.
(1839-1896.)

Tempo de Marcha.

III. I. *ff* III. *p* I. *ff* III. *p*

Enganche al I.

p Lengª II. *f* III. *p* II. (Fondos) *mf* El canto de la izqda en el I. enganchado al III.

Lengª del III. I. *f* II *p*

Lenga del I.

Quitar Lenga del I. y III.

I.

f

ff

I.

II.

I.

f

mf

dim.

(Muy ligado)

p

II.

II.

cresc.

Enganche al I.

f I. *cresc.*

mf Lenga del III.

cresc. *f* *ff*

III. I. Quitar enganche al I.
y enganchar al II.

I. Lenga del I. *f* Enganche al I.

Lengª del II.

II.

Enganchar los 3 Manuales
El Pedal-Enganchado Solo al I.

I.

f

ff

II.

I.

f

ff

mf

II.

III.

II.

f

I.

f

ritard.

ff

Entrada.*)

III. Flauta Harmónica y Bourdon de 8, Viola de Gamba, Voz Celeste (Oboe preparado)
II. Bourdon de 8 y 16. Salicional. (Lenga preparada)
I. Bourdon de 16. Enganche al III. (Lenga preparada)
Pedal. 8 y 16. (Lenga preparada)

V. Balerdi.
(1870 - 1903.)

Maestoso.

IV.

I legato

III.

II.

*) Con la autorizaión de D. Prudencio Balerdi.

I.

rall.

a tempo

Oboe

III.

p

dim.

cresc.

II. Meter el 16
Sacar la
Fl. Harm[a]

rit.

III.

a tempo

Enganchar el II al I.

dim.

Sacar los fondos

I.

Lengª del III.

Lengª del II.

poco accel.

(Expresión abierta)

Lengª del I

rall.

molto

f *tempo*

Lengª

8

8

8

poco rit.

a tempo

8

rall.

Tempo I.

Meter Lenga del I.
y de los Pedales

Meter Lenga del II.

Meter Fl. Harmca

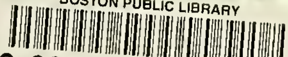
Meter Viola de Gamba.

III.

rall.

pp

Meter Lenga del III.


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 04998 821 3